

A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick

Permanent WRAP URL:

<http://wrap.warwick.ac.uk/107455/>

Copyright and reuse:

This thesis is made available online and is protected by original copyright.

Please scroll down to view the document itself.

Please refer to the repository record for this item for information to help you to cite it.

Our policy information is available from the repository home page.

For more information, please contact the WRAP Team at: wrap@warwick.ac.uk

WAHRNEHMUNGS-STRUKTUREN
IN WERKEN
DES NEUEN REALISMUS

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der University of Warwick

dem Department of German Studies
vorgelegt von
Christa Merkes
1980

Synopsis

This thesis sets out to examine perceptual structures in works of "Neuer Realismus". In 1965 a group of authors became known both under this name and also under that of "Kölner Schule". Their works were published by Kiepenheuer & Witsch, Cologne. The publisher's reader in charge of these authors was Dieter Wellershoff who published working notes in the house magazine of Kiepenheuer & Witsch under the title "Neuer Realismus". The fictional work of this group of writers corresponded largely to these notes. In the article Wellershoff made a special plea for phenomenological modes of perception and writing.

The critics soon regarded "Neuer Realismus" as a successor to the French Nouveau Roman. It is one of the main aims of this thesis to show what "Neuer Realismus" and the Nouveau Roman have in common and what differentiates them. We should like to examine what similarities each work of the "Neuer Realismus" shows with the Nouveau Roman, how far it follows Wellershoff's working notes and in what way it remains a work in its own right. We have therefore attempted a predominantly immanent interpretation.

The criteria of this thesis are phenomenological modes of perception, particularly with regard to Robbe-Grillet's "Ecole du regard", the examination of the polarities of subjectivity and objectivity, and the role of the author, and/or the first person narrator, who reflects him and his medium. Because of these criteria there suggested itself the following selection of authors and works, which could be dealt with in an exemplary and meaningful manner within the framework of the thesis: Nicolaus Born, Rolf Dieter Brinkmann, Günter Steffens, Dieter Wellershoff.

The thesis deals first with the term "Neuer Realismus" and its contemporary literary context. At the same time it juxtaposes "Neuer Realismus" and Nouveau Roman, considering common aspects as well as divergent ones, and referring in particular to the theoretical writing of Wellershoff and Robbe-Grillet. Then follows a discussion of the individual works which are, with the exception of Wellershoff's "Die Schattengrenze", first novels or collections of short stories.

Ich bin Dr. Keith Bullivant, Senior Lecturer des Department of German Studies, University of Warwick, für seine Hilfe bei der vorliegenden Arbeit sehr zu Dank verpflichtet. Dr. Dieter Wellershoff möchte ich für sein Entgegenkommen und das gewährte Interview herzlich danken. Ferner gilt mein Dank Ingrid Paplavski sowie der Bibliothek des Goethe-Instituts London für ihre freundschaftliche Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

	I
Vorwort	V
Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	VI

NEUER REALISMUS : NOUVEAU ROMAN

Entstehung des Begriffs "Neuer Realismus"	1
- Lektor und seine Autoren	3
Neuer Realismus im Zusammenhang der Literatur der 60er Jahre	
- Eine Literatur der Alltäglichkeit	6
- Eine Literatur des Subjektivismus	7
Realitätsanspruch von Literatur in der theoretischen Auseinandersetzung zwischen Heißenbüttel, Vormweg und Wellershoff	10
Kriterien für die Auswahl der hier behandelten Autoren des Neuen Realismus	14
Rezeption des Nouveau Roman	15
Begegnungen zwischen Wellershoff und Robbe-Grillet	18
Der Nouveau Roman	19
L'Ecole du Regard	
- Phänomenologische Sehensweisen	21
- Filmische Sehensweisen	23
Subjekt : Objekt	26
Das Gespräch	28
"Recherche", die Suche nach der Wirklichkeit	30
"Héros-narrateurs" - die Hauptfigur als Erzähler	32
Schlußwort	34

DIETER WELLERSHOFF: DIE SCHATTENGRENZE

Einführung	36
Das menschliche Sensorium	39
Welt als Bilderfolge	42
Die Optik der Filmkamera	43
- Detail und Totale	45
- Hell-Dunkel-Kontraste	47
Strukturen der Flamme, der Welle und des Kreises	49
Die Welt als Widerstand	
- "Er" und die Objektwelt	54
- Perspektive der Angst	56
- Das Bedrohliche der Objekte	57

II

- Schein-Objekte	60
- Objekte als Kulisse	61
- Die Zeichenkraft der Objekte	62
- Sprache als Wirklichkeitsverlust	66
"Er" und die anderen	69
- Die anderen als Feinde	73
- Das sexuelle Erlebnis	76
Intersensuelle Wahrnehmung	79
Die fortschreitende Psychose	81
Schlußwort	84

ROLF DIETER BRINKMANN: DIE UMARMUNG

Thematisches - eine Übersicht	86
Bilder des Bewußtseins	89
Momentanaufnahmen	93
'Wucherung' - ein physischer und ästhetischer Vorgang	
- Konkrete und metaphorische 'Wucherung'	96
- Strukturelle 'Wucherung'	98
Vom Nichts zum Nichts	103
Wahrnehmung von Menschen	
- Die passive Erzähler-Perspektive	105
- Milieu der Langeweile	106
Menschen der fernerer Umgebung	
- Karikaturen oder die Wahrnehmung des Häßlichen	108
Menschen der näheren Umgebung	
- Erotische Wahrnehmung in "Das Lesestück"	113
Liebesbeziehungen	
- Weißes Geschirr	115
- Konzeption des Schönen	117
- Die Umarmung	119
Objekte	122
- Neben- und Miteinander von Mensch und Objekt	123
- Die Verfremdung der Dinge: "Der Arm"	125
- Die Attraktivität und Un-Attraktivität der Dinge	129
Schlußwort	131

III

ROLF DIETER BRINKMANN: RAUPENBAHN

Der Nouveau Roman Robbe-Grillet als Bezugspunkt	134
Die Cine-Realität bei Brinkmann und Robbe-Grillet	137
Das Prinzip der Serie	140
- Die Mädchen-Serie	143
- Der Soldat	149
- Das physische Detail	152
Die strukturelle Metapher	154
- Topographie einer Gegend	156
"Raupenbahn" als Detektivgeschichte	159
- Keine Zeugen - keine Tat	161
Das Objekt als "mise-en-abyme"	163
- "Dreckige Stilleben"	166
Schlußwort	167

NICOLAS BORN: DER ZWEITE TAG

Ein Reiseroman	169
Borns "Der zweite Tag" und Butors "La Modification"	173
Leben in der "Wutferne"	
Ein sozial angepaßter Ich-Erzähler	177
"Rituale und Übereinkünfte"	
Der Ich-Erzähler im Umgang mit anderen Menschen	181
- Die Unverbindlichkeit einer Reisebekanntschaft	182
Vergänglichkeit und Wirklichkeit	187
- Erinnerungsmodell - Western	189
- Erinnerungsmodell - Busfahrt	190
Objekte	192
Die unmögliche Wahrheit oder "Schwierigkeiten mit der Hauptsache"	193
- Ein sexuelles Verbrechen	194
- Der Unfall	196
Der Ich-Erzähler als Autor -	
Literatur als Reflexion ihrer selbst	198
- Eine Sisyphos-Aufgabe	200
Schlußwort	202

GÜNTER STEFFENS: DER PLATZ

Einleitung	205
"Views of places, persons, objects, still or in motion"	206

IV

Der Erzähler als komplexe Romanfigur	209
- Der Erzähler als Hauptperson	211
- Der Erzähler als Autor	213
Personen-Konstellationen	216
- Personen-Konstellationen - Paare	217
- Einzelpersonen	223
Bewegung und Stillstand	
- Teilperspektiven bei Menschen	227
- Teilperspektiven bei Standbildern	229
Objekte	232
"Der Platz"	236
Schlußwort	238

Gespräch mit Dieter Wellershoff am 13. November 1976	240
--	-----

Rückblick	257
-----------	-----

Anmerkungen

NEUER REALISMUS : NOUVEAU ROMAN	259
DIETER WELLERSHOFF: DIE SCHATTENGRENZE	262
ROLF DIETER BRINKMANN: DIE UMARMUNG	265
ROLF DIETER BRINKMANN: RAUPENBAHN	267
NICOLAS BORN: DER ZWEITE TAG	269
GÜNTER STEFFENS: DER PLATZ	270

Verzeichnis der benutzten Literatur - Primärliteratur

Dieter Wellershoff	272
Rolf Dieter Brinkmann	273
Nicolas Born	274
Günter Steffens	274
Andere Autoren	275
- Sekundärliteratur	276
- Rezensionen	279

V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit untersucht Wahrnehmungs-Strukturen in Werken des "Neuen Realismus". Unter diesem Namen, aber auch als "Kölner Schule", wurde 1965 eine Gruppe von Autoren bekannt, deren Werke beim Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln, verlegt wurden. Zuständiger Lektor war Dieter Wellershoff, der in der Hauszeitschrift des Verlages unter dem Titel "Neuer Realismus" Arbeitshypothesen veröffentlichte, die der Romanproduktion jener Autorengruppe mehr oder weniger entsprachen. Wellershoff setzte sich dort vor allem für phänomenologische Seh- und Schreibweisen ein. Für die Kritik stand der "Neue Realismus" bald in der Nachfolge des französischen Nouveau Roman. Berührungs- sowie auch Divergenzpunkte zwischen dem "Neuen Realismus" und dem Nouveau Roman aufzuzeigen, ist das Ziel dieser Arbeit. Dabei liegt der Schwerpunkt aber immer auf den Werken des "Neuen Realismus". Wir möchten im einzelnen untersuchen, welche Ähnlichkeiten mit dem Nouveau Roman jedes Werk aufweist, ob es den Wellershoffschen Arbeitshypothesen folgt und inwiefern es sich selbst verpflichtet bleibt. Eine vorwiegend werkimmanente Interpretation schien daher angebracht.

Kriterien dieser Arbeit sind phänomenologisch-filmische Wahrnehmungsweisen, insbesondere unter Bezugnahme auf die "Ecole du regard" Robbe-Grillet's, die Untersuchung der Polaritäten Subjektivismus:Objektivismus sowie der Rolle des Autors bzw. seines Ich-Erzählers, der sich und sein Medium reflektiert. Auf Grund dieser Kriterien ergab sich eine Auswahl an Autoren sowie Werken, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit exemplarisch und sinnvoll berücksichtigt werden konnten: Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Günter Steffens, Dieter Wellershoff.

Zunächst wird näher auf den Begriff des "Neuen Realismus" und dessen zeitlich-literarischen Kontext eingegangen. Gleichzeitig erfolgt eine Gegenüberstellung "Neuer Realismus" : Nouveau Roman, die Gemeinsamkeiten und Differenzen kurz hervorhebt und sich weitgehend auf theoretische Äußerungen von Wellershoff und Robbe-Grillet bezieht. Dann folgen die Besprechungen der einzelnen Werke, wobei es sich, mit Ausnahme von Wellershoffs "Die Schattengrenze", um Erstlingswerke handelt.

Wellershoffs "Die Schattengrenze" und Brinkmanns "Die Umarmung" und "Raupenbahn" sind besonders interessant durch ihre Subjekt-Objekt-Konstellationen, die sich ständig verschieben und einander neu definieren. Bei beiden Autoren besteht ein unbedingter Subjekt:Objekt-Zusammenhang.

Bei Born und Steffens ist dieser spezielle Aspekt nicht so ausgeprägt. Ihre jeweiligen Erzähler-Hauptfiguren sehen die Umwelt souverän, nähern sich dem Objekt ihrer Beobachtung beschreibend und reflektierend bzw. können sich jederzeit wieder davon entfernen.

Die Erzähler der hier besprochenen Werke sind minuziöse Beobachter ihres Alltagslebens. Die Aussparung eines linear-chronologischen Ablaufs, das Fehlen einer kohärenten, konklusiven 'Handlung', läßt das spontane, subjektive Erleben in den Vordergrund treten. Das scheinbar chaotische Bewußtsein betont aber nur das formal-stilistische Element, dessen Bewegung in den Strukturen des Textes Außen- sowie Innen-Realität reflektiert, also auch immer wieder auf das Medium selbst verweist. Diese Arbeit will Wahrnehmungsmodalitäten vom psychologisch-wahrscheinlichen sowie auch formal-ästhetischen Standpunkt untersuchen und so zur Definition des "Neuen Realismus" einen Beitrag leisten.

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

a.a.O.	an anderem Ort
B	Rolf Dieter Brinkmann
DU	Brinkmann: Die Umarmung
Erz.	Erzählung(en)
Ged.	Gedicht(e)
Hsp.	Hörspiel(e)
LUL	Wellershoff: Literatur und Lustprinzip
LUV	Wellershoff: Literatur und Veränderung
Ms	Manuskript(e)
NR	Neuer Realismus
punr	Robbe-Grillet: pour un nouveau roman
Rpb	Brinkmann: Raupenbahn
R-G	Alain Robbe-Grillet
SAG	Wellershoff: Die Schattengrenze
St	Günter Steffens
W	Dieter Wellershoff

NEUER REALISMUS : NOUVEAU ROMAN

Entstehung des Begriffs "Neuer Realismus"

Literatur-Epochen und literarische Schreibweisen zu benennen ist schon immer problematisch gewesen, vor allem wenn es dabei um den Begriff 'Realismus' ging. Der Wellershoffsche 'Realismus'-Begriff ist primär als Intention einer erneuten Erkenntnis gesellschaftlicher Realität zu verstehen, eine Literatur mit vor- und nebenpraktischer Relevanz, und in diesem Sinne funktionalistisch. Seine Sicht ist phänomenologisch auf die Welt ausgerichtet, seine Schreibweisen sind perspektivische Wahrnehmungswechsel aus subjektiver Einstellung heraus. Es soll aber in diesem Anfangskapitel keine Definition dieses 'Realismus'-Komplexes versucht werden, sondern es soll die Entstehung des Terminus 'Neuer Realismus' (auch: NR) im Kontext der sechziger Jahre nachvollzogen werden.

Walter Höllerer mißt im Anschluß an die Tagung der Gruppe 47 in Sigtuna (Schweden) im Jahre 1964 das literarische Klima der Zeit und spricht dabei von "Veränderung" in der Literatur, die auch "Veränderung ansteuert: der Denkrichtung und der Verhaltensweise"¹. Er sieht dabei die Mehrzahl der Prosa-Texte als "von der Wahrnehmung angesteuert und erfaßt, in der Problematik der gegenwärtigen Realitäts-Erfahrung"². Sich u.a. auf die "faktischen Aufgliederungstexte von Creeley und Wellershoff" beziehend, "die nicht mit dem zu erwartenden Aufgliederungsprinzip an das Wahrnehmbare" herangehen, bezeichnet er deren Bilder der Wahrnehmung als in der "Schwebe"³ befindlich und so komme der "neue Realismus" zustande. Höllerer stellt im Ausland sowie auch in Deutschland "eine neue Nähe zum Fühlbaren, Schmeckbaren, Sichtbaren" fest, dieses "taste and see"⁴. M. Reich-Ranicki meint zwar, derartige Kategorien und Kriterien träfen im Grunde für einen großen Teil der modernen Literatur und sogar auf die Meister der Literatur aller Epochen zu. Dennoch könne

man Höllerer hinsichtlich einer wichtigen Veränderung zustimmen:

"Die Abkehr von der Avantgarde von dem Artifiziiellen und dem Esoterischen braucht wohl keinem Zweifel mehr zu unterliegen. Dem entspricht die eindeutige Hinwendung zum Konkreten, zum Stoff, zum greifbaren Gedanken, zur Wirklichkeit, zur Gegenwart, zu unserer tatsächlichen Umwelt"⁵.

Reich-Ranicki meint, die Veränderung liege nicht in neuen Schreibweisen und Darstellungsarten, sondern im "Verhältnis der Autoren zur Gegenwart und Wirklichkeit. Nicht Realismus müßte somit das Stichwort sein, sondern eher Realität."⁶ Man versteht dabei nicht ganz, wie eine veränderte Realität mit unveränderten Schreibweisen dargestellt werden kann. Insbesondere in Ws Text "Vormittagshitze" und Creeleys "Die Insel", abgedruckt in "Akzente"⁷, glaubt Höllerer eine Schreibweise festzustellen, die sich folgendermaßen definieren lasse: "Sie grenzt sich sowohl von dem Abschildern ab, das aufgrund positivistischer Realitätsgläubigkeit zustande kommt, wie von den idealistischen Konzeptionen". "Erfahrungsmodelle des Alltags" werden "in entdeckende Modelle einer neuen Bewußtseinsstufe" verwandelt. Höllerer verwahrt sich dagegen, "eine geschlossene Theorie der Veränderung festlegen zu wollen", er gibt nur "Hinweise" die literarische Szene des Moments betreffend.⁸

Es ist kaum zu übersehen, wie sehr Höllerers Feststellungen sich mit den in "Die Kiepe"⁹ von W veröffentlichten Arbeitshypothesen mit dem Titel "Neuer Realismus" decken. Hier wie dort liegt die Betonung auf subjektiven Sichtweisen im Alltagsleben und eine Abwendung von allem Metaphysischem, Phantastischem und Groteskem oder von lediglich positivistischen Abbildungen der Wirklichkeit. Neue Erfahrung des Unauffälligen, Abweichenden, also des "Widerstand[es] der Realität"¹⁰ soll vermittelt werden. Vornweg meint, das Wort "Neuer Realismus" bezeichne bei Höllerer

"kaum mehr als die allgemeine Folgerung aus der Interpretation einer großen Anzahl von literarischen Versuchen, die ringsum in aller Welt entstanden waren. Wellershoff nahm es als den Titel eines literarischen Programms."¹¹

NR als Programmatik oder, wie W es viel bescheidener formuliert, "Marginalie"¹² - es bleibt festzustellen, inwiefern sich die Autoren des NR diesen Arbeitshypothesen verpflichtet fühlten.

- Lektor und seine Autoren

W selbst hatte den Begriff "Neuer Realismus" hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Lektor des Verlags Kiepenheuer & Witsch in die Diskussion gebracht.

"Gelegentlich habe ich, um die Richtung meiner Interessen ungefähr zu bezeichnen, das Wort "Neuer Realismus" gebraucht. Ich wollte damit auf Tendenzen hinweisen, die ich in den verschiedensten Formen auch bei anderen Schriftstellern zu sehen glaubte; es war die beiläufige, improvisierende Benennung einer Perspektive, aber Gewohnheit und Widerspruch haben den Begriff dingfest gemacht." (LUV, 85)

Die Arbeitshypothesen in der Hauszeitschrift von Kiepenheuer & Witsch sind als Erkenntnisse hervorgegangen aus der Lektüre von Manuskripten junger Autoren und den eigenen Vorstellungen Ws über eine mögliche Literatur zu werten. Es handelt sich also um eine Synthese von in der Literatur der Zeit vorgefundenen Tendenzen und in der Auseinandersetzung mit Autoren Erkanntem und nicht um eine fest Programmatik oder um absolute Arbeitsanweisungen, verordnet von einem Lektor an seine Autoren.

Ws Beziehung als Lektor zu den in "Die Kiepe" zitierten Autoren ging zum Teil schon auf mehrere Jahre zurück. Unter einem von W gestelltem Thema "Ein Tag in der Stadt" (nach dem Modell des Schulaufsatzes) erschien 1962 eine Anthologie, in der 6 Autoren vorgestellt wurden, u.a. auch G. Herburger, G. Seuren und B, die auch 1964 in der zitierten "Die Kiepe", Nr. 1 den Artikel Ws fotografisch umrahmen. G. Steffens (St), N. Born und Paul Pörtner wurden auf andere Weise entdeckt, wie W mitteilt.¹³ W bezeichnete sich als "ein vollkommen auf die Autoren bezogener Lektor", dessen Ehrgeiz ganz mit der Arbeit verbunden war. Ambivalent sei aber das Verhältnis gewesen, daß die Autoren zu ihm gehabt hätten:

"Der leiseste Verdacht von Abhängigkeit, wie ihn die Kritik gerne äußerte, erzeugte in der Regel ein forciertes Unabhängigkeitsstreben und gefährdete die Zusammenarbeit. Andererseits war ich selbst bestrebt, die Last, die ich mir aufgeladen hatte, teilweise wieder abzuwälzen."¹⁴

Als dann 1966 Ws erster eigener Roman Ein schöner Tag erschien, wurde aus dem bisherigen Lektor und interessierten Freund ein 'Konkurrent', und damit nahm die Zusammenarbeit mit den Autoren einen neuen Aspekt an.

4

"Daß die Gruppierung des Neuen Realismus sich wieder auflöste (obwohl der Impuls weitergewirkt und in der Veränderung sich auch wieder vervielfältigt hat), daß es nicht doch zu einem konstanteren, festeren Zusammenschluß kam, das hat sicher individual-psychologische und gruppendynamische Ursachen gehabt, aber entscheidend waren doch andere Dinge."¹⁵

Die deutlichste und alarmierendste Veränderung sei dann die Krankheit und der Tod von Dr. Witsch im Jahre 1967 gewesen, was strukturelle Veränderungen innerhalb des Verlags mit sich gebracht habe. Es ist jedenfalls eine Tatsache, daß die zum NR gezählten Autoren zu jenem Zeitpunkt begannen, ihren eigenen Weg zu gehen, was in ihrer neuen Literatur-Produktion und zum Teil auch in einem Verlagswechsel (Herburger ging zu Luchterhand) zum Ausdruck kam.

Der Begriff "Neuer Realismus", von W in die literarische Diskussion eingebracht, hatte sich also unerwartet sehr schnell gefestigt und wurde von der Kritik benutzt, die sogar von einem "Kölner Realismus" oder einer "Kölner Schule" sprach, aufgrund des Verlags-Sitzes in Köln. Auch dieser Schul-Begriff, der vielleicht, so vermutet W, während eines Treffens der Autorengruppe des NR 1964 in Kronenburg in der Eifel "halb ernst, halb scherzhaft"¹⁶ aufkam, gelangte also in die Öffentlichkeit und wurde verbreitet. W hat sich gegen diesen dogmatischen Schul-Begriff zur Wehr gesetzt, der "ganz bestimmte Methoden des Schreibens für verbindlich erachtet"¹⁷. Trotzdem ist der Begriff des "Neuen Realismus" oder der "Kölner Schule" oder auch der "Kölner Schule des neuen Realismus" historisch geworden und in Rezensionen, Nachschlagewerken etc. zu finden, u.a. in:

- Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. edition text und kritik. Hrsg. H.L. Arnold. München 1978.
- Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Bd. 1. München 1973.
- Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. 8. Hrsg. R. Grimm, J. Hermand. Frankfurt 1978. (Suhrkamp Taschenbuch 457)

Mögen sich die Begriffe auch verfestigt haben, es hat sich nie um mehr als eine lose Gruppierung einzelner Autoren gehandelt, die sich in der Mitte der sechziger Jahre zu Lesungen und Diskussionen mit ihrem Lektor trafen.

Die während dieser Zeit und noch bis Ende der sechziger Jahre entstehenden Werke der Autoren des NR bestätigen dann auch deren Individualität, trotz vieler Gemeinsamkeiten.

Wahrscheinlich war die fruchtbarste Periode der Zusammenarbeit wirklich jene bis 1966, bis zum Zeitpunkt also, zu dem W seinen ersten Roman veröffentlichte. Arbeits- und persönliche Beziehungen bestanden aber noch lange über diesen Zeitpunkt hinaus. 1974 klagte B, daß jene "lebhaft, lebendige Bewegung" in der Literatur zwischen 1965 und 1970 "zusammengeschlagen worden" und "fast zerstört" sei.¹⁸ Sts zweiter Roman, Die Annäherung an das Glück, der 1976 bei Kiepenheuer & Witsch erschien, war W gewidmet. Der 'Geist' der Gruppe und ihres Mentors hat also irgendwie weitergewirkt, wenn auch auf unterschiedliche Weise.

Bis 1966 hatte die Mehrheit der Gruppe entweder einen Roman oder Romane bzw. Prosatexte veröffentlicht. Born, B und Herburger brachten 1966/67 Gedichtbände heraus und bezeugten so ihr Interesse an neuen Schreibweisen. 1968 erschienen Keiner weiß mehr, der erste Roman von B bei Kiepenheuer & Witsch, und Das Kannibalenfest von G. Seuren im gleichen Verlag. G. Herburgers Roman Die Messe erschien allerdings bei Luchterhand im gleichen Jahr aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zwischen Lektor und Autor.¹⁹

1969 erschien dann Ws zweiter Roman Die Schattengrenze sowie seine theoretische Schrift Literatur und Veränderung. W, der 'Theoretiker' des NR, hatte sich in der Nachfolge der programmatischen Arbeitshypothesen häufig publizistisch zu diesen geäußert und äußern müssen, um das Konzept näher zu klären und sich gegen Fehlinterpretationen zu schützen. Literatur und Veränderung ist teilweise eine Zusammenfassung in Zeitungen und Zeitschriften erschienener Artikel von W und kann als weitergeführte Diskussion des ursprünglichen NR-Konzepts angesehen werden, jetzt aber durch W als Autor viel weiter ausgeführt und letzten Endes ein Produkt mit seiner Prägung.

Wir haben hiermit hauptsächlich den zeitlichen Rahmen abgesteckt, in dem die Autoren Werke verfaßt haben, die als zum "Neuen Realismus" gehörig bezeichnet werden können. Im folgenden möchten wir diesen engen Rahmen erweitern und die Autoren des NR in den weiteren Kontext der literarischen Entwicklung der sechziger Jahre stellen.

Neuer Realismus im Zusammenhang der Literatur der 60er Jahre

- Eine Literatur der Alltäglichkeit

Die sechziger Jahre des bundesrepublikanischen Wirtschaftswunders, aber auch des Eichmann-Prozesses (1960) und der Frankfurter Auschwitz-Prozesse (1962-64) sahen eine lebhafte Auseinandersetzung über eine noch mögliche Literatur. Schriftsteller wie Böll, Handke, Heißenbüttel, Walser, W, u.a. wurden selbst zu Theoretikern, die ihre eigene Existenz und die der Literatur innerhalb der Gesellschaft in Abhandlungen, Vorlesungen etc. reflektierten. Wir können im folgenden nur kurz, eher stichwortartig, auf diese Literatur-Diskussion in den sechziger Jahren eingehen, sofern sie im Zusammenhang mit dem NR zu sehen ist.

Anfang der sechziger Jahre wurde die Gruppe 61 in Dortmund gegründet, deren erklärtes Ziel es war, die Welt der Industrie literarisch zu gestalten. Die meisten der Autoren sind oder waren einmal Arbeiter oder stammen aus dem Arbeiter-Milieu. Autoren wie Günter Wallraff, Angelika Mechtel, Josef Reding, Dieter Forte, Bruno Gluchowski, Christian Geißler, Max von der Grün schrieben über ihre Erfahrungen und Beobachtungen des Arbeiter-Milieus, über mechanisierte und automatisierte Arbeit, etc. Viele der Texte überzeugen durch ihre Humanität und ihren Erfahrungswert. Im großen und ganzen handelt es sich aber bei dieser Literatur der Arbeitswelt um zum Teil literarisch unbeholfene Versuche, eine vertraute Realität kritisch abzubilden, die aber oft in konventionellen Schreibweisen und im sozialen Klischee steckenbleiben. Die Gruppe 61 gab der Arbeiterliteratur aber einen wichtigen Impuls, u.a. riefen Mitglieder dieser Gruppe später den Werkkreis 70 ins Leben.

Alltäglichkeit und Identität strebte u.a. auch die dokumentarische Literatur der sechziger Jahre an, die sich in der Form von Lebensläufen oder Dokumentartheater manifestierte. Alexander Kluges Lebensläufe (1962) sind nicht rein dokumentarisch, sondern zum Teil erfunden, mit kurzen Montagen und Einblendungen dokumentarischer, 'fremder' Texte. Erika Runge dagegen, sechs Jahre später, arbeitete mit 'authentischen' Tonbandaufnahmen in ihrem Buch Bottroper Protokolle (1968). Ironischerweise beweisen diese sehr persönlichen 'unbearbeiteten' Zeugnisse verschiedener Personen oft, wie auch im Fall der Arbeiterliteratur, gerade die Relativität des jeweiligen Standpunktes - und dessen 'Inauthentizität' hinsichtlich einer Gesamt-Aussage. Thematisch weist die Literatur der Arbeitswelt schon voraus auf die konkrete Alltagswelt des NR und seiner nach Identität suchenden Hauptfiguren, obwohl hier nicht der Bezugsrahmen der Arbeiterklasse gegeben ist, sondern das soziale Milieu der kleinen bis mittleren Angestellten und Beamten. Beim NR ist eine Sozial-Klassifizierung zwar nicht vordergründig, aber immer privat-menschlich vorhanden: als subjektive Sehweise und Kritik, als Widerstand zum Ganzen.

H. Böll spricht 1963/64 "von der Abneigung der Deutschen gegen Provinzialismus, gegen das Alltägliche, das eigentlich das Soziale und Humane ist"²⁰. Er bekennt sich zu einer "Ästhetik des Humanen"²¹. Darunter versteht er ein "Wohnen in der Literatur"²², eine Heimat in Sprache fassen und einen Ort, an dem "Sprache, Liebe, Gebundenheit den Menschen zum Menschen macht"²³. Den Deutschen wird ein "Nicht-wohnen-Wollen in der eigenen Welt und Umwelt" vorgeworfen, d.h. eine Nicht-Vertrautheit mit der Alltäglichkeit ihrer eigenen Realität.²⁴ Bölls Werke zeugen ja auch von "Liebe" und "Gebundenheit" des Menschen in seiner sozialen bundesrepublikanischen Provinz.

- Eine Literatur des Subjektivismus

Ist eine Tendenz zum Alltäglichen hin zu entdecken, gegen ideelle, phantastische Realitäts-Entwürfe, so ist auch die Einstellung zum 'Helden',

zur fiktiven Hauptfigur, eine andere. Zunächst einmal wird diese Figur nicht mehr aus einer omnipotenten, auktorialen Weltsicht gesehen, sondern von einem relativen, subjektiven Standpunkt aus, wobei zum Teil die Hauptfigur selbst sich nie ganz zu erkennen gibt, d.h. nur Teilbereiche ihrer Realität erkennbar werden.

Uwe Johnsons Roman Mutmaßungen über Jakob (1959) ist ein Beispiel dafür. Er schockierte die Lesegewohnheiten und Erwartungen der Rezensenten sowie des allgemeinen Publikums, denn der Roman folgt weder einer chronologischen, linearen Ordnung, noch informiert er konklusiv über das Schicksal Jakobs, der hauptsächlich von anderen beschrieben und beurteilt wird. Textcollagen, verschiedene Textsorten, anti-grammatische und anti-syntaktische Strukturen erschweren jegliches unmittelbare Verständnis einer fiktiven Realität, deren formale Problematisierung jedoch einer äußeren Realität (jener Ost-West-Deutschlands) eher entspricht, als eine kohärente, die Welt abspiegelnde und interpretierende Version. Dieses alte Problem einer formalen und/oder inhaltlichen Realitätswiedergabe wird von N. Sarraute und R-G als Paradox gesehen. Sarraute stellt fest, daß die größten Realisten' die 'Formalisten' seien²⁵, und R-G kommentiert in einer Besprechung ihrer theoretischen Schrift L'ère du soupçon:

".. réaliste : formaliste, ces prétendus réalistes sont au contraire les vrais formalistes puisqu'ils sont prisonniers de la forme inventée par d'autres."²⁶

Der 'neue' Mensch in der Literatur sucht seine Identität, die ihm nicht mehr ohne weiteres vom allwissenden Autor zugestanden wird und in dem Maß, in dem seine feste Welt als Bezugspunkt zerfällt und sein Innenleben die äußere Realität bestimmt, bestimmt sein Bewußtseinsstrom auch die Romanform. Oft handelt es sich um schizoide Bewußtseinsstrukturen, die Bodo Heimann als typisch für die moderne Literatur der sechziger Jahre bezeichnet, die "fehlende Kongruenz zwischen Bewußtsein und Sein, Denken und Tun, Fühlen und Sagen".²⁷ Er weist darauf hin, daß die Literaturgeschichte bereits seit Büchner krankhafte, schizoide Figuren kenne und daß

die Häufigkeit dieser Tendenz eine "nur private Deutung"²⁸ des Phänomens von vornherein ausschließe. Darin schließt er an Ws Theorie an, daß jedes negative, privatisierte Verhalten, jedes gestörte Verhältnis zur Wirklichkeit, eine direkte Folge des Gesellschaftlichen sei. (LUV, 33-35) Heimann bezieht sich in diesem Zusammenhang insbesondere auf zwei Texte, Ws SAG (1969) und Handkes Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1970).

Detail und Nahtsicht, die Dichte einer Momentaufnahme, also filmische Sehweisen, werden zu neuen Mitteln, die Welt des unangepaßten Individuums zu beschreiben, ob es sich dabei um pathologisch-verfärbte Perspektiven wie bei den oben zitierten Beispielen oder um eine soziale Außenseiter-Figur handelt wie z.B. in Hubert Fichtes Das Waisenhaus (1965). Möglich wird bei derartiger Konditionierung der Hauptfiguren ein Umschlag ins Kriminelle, was dann auch zur existentiellen Konsequenz dieser unangepaßten Außenseiter wird.

Unübersichtliche Wirklichkeit, die pluralistische Gesellschaft wird vom Individuum entsprechend erlebt, so z.B. in Jürgen Beckers Felder (1964), wo die unterschiedlichsten Textsorten (Dialekt, Zitat, Slogan, Fachsprache, Rhetorik, phonetische Schreibweise) sowie das sich in der Mehrzahl des "wir" ausdrückende Subjekt eine Struktur der Pluralität ergeben.

Die Reduzierung auf das Subjekt als Bezugspunkt von Realität wirkt gleichzeitig expansiv im Sinne von Erlebnis-Intensität und Zeit, d.h. in der Gegenwart Wahrgenommenes vermischt sich mit Erinnerungen, Imaginationen, Assoziationen. Literarische Räume werden zeit- und 'formlos', Wirklichkeit wird fragmentiert und chaotisch erlebt, jedes konventionelle Ordnungsprinzip versagt. Für diese Art von Literatur könnte für die erste Hälfte der sechziger Jahre besonders stellvertretend Ror Wolfs Fortsetzung des Berichts (1964) genannt werden.

Rückzug auf das Subjekt, Pluralität des Textes und des Individuums (J. Becker) verraten die Unsicherheit der Autoren einer gesellschaftlichen

Realität gegenüber, deren Verbindlichkeit sie nicht länger zu verbürgen vermögen. Der Autor, befangen in dieser Unsicherheit, hält sich an die Erfahrungen des Subjekts und an sein unmittelbares Medium, das Konkretum der Sprache, deren vielfältige Elemente und formalen Möglichkeiten er kombinatorisch zusammenstellen kann und von denen er sich kreativ anregen lassen kann, um so zu Aussagen über die 'Wirklichkeit' zu gelangen.

Diese beiden Aspekte des Wirklichkeitsbezuges von Literatur, nämlich der äußere, gesellschaftliche und der immanent-sprachliche, werden in der theoretischen Auseinandersetzung immer wieder diskutiert. Wir wollen im folgenden diesen Realitätsanspruch von Literatur, formuliert von Autoren/Theoretikern der sechziger Jahre näher betrachten.

Realitätsanspruch von Literatur in der theoretischen Auseinandersetzung zwischen Heißenbüttel, Vormweg und Wellershoff

Die literaturtheoretische Debatte der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zeichnete sich durch zwei grundsätzliche, in unserem Zusammenhang relevante Positionen aus. Auf der einen Seite Helmut Heißenbüttel und Heinrich Vormweg, die Literatur hauptsächlich als Medienerkenntnis, ohne Bezugspunkt außerhalb der Literatur sehen, auf der anderen Seite W, dessen Theorie für eine Literatur der gesellschaftlichen Relevanz mit vor- und nebenpraktischer Wirkung, eintritt. Dies mag zunächst überspitzt und vereinfacht formuliert sein, macht aber verständlich, warum ein Literatur-Theoretiker und Kritiker wie H. Vormweg bei seinen Besprechungen der Werke und Theorie Ws diesem immer Heißenbüttel gegenüberstellt.

In seinen Frankfurter Vorlesungen bezeichnet Heißenbüttel die moderne Literatur als eine "experimentelle Literatur", sogar als einen möglichen "Epochennamen", und meint, man müsse Werke des 20. Jahrhunderts zuerst daraufhin ansehen, wie weit in ihnen anti-grammatische, sprachreproduzierende und sprachverändernde Prinzipien wirksam seien.²⁹ Er geht davon aus, daß Sprache vor Bewußtsein kommt, "daß wir nicht sagen können, was wir meinen, sondern etwas, was die Sprache uns vorschreibt"³⁰. Daher erhält

die Welt Zitat-Charakter:

"Für uns gibt es Sachen nur noch in der Form von Wörtern; nur indem wir den im Wort gespeicherten Sachbezug zitieren, vermögen wir uns dem zu nähern, was man außerhalb der Sprache Welt nennen könnte."³¹

Indem potentiell alles zum Zitat wird, verliert das Zitat seinen Verweisungscharakter und wird zur mechanischen Reproduktion. Realität ist also primär sprachlich vermittelt. Auch "vom Menschen schlechthin" könne man nicht mehr erzählen:

"Ich kann nur erzählen vom Menschen in den Bezugsfeldern seiner sozialen Erfassbarkeit, Sozialität, Gesellschaftlichkeit des Menschen aber besteht in einer nachsubjektiven Epoche in den Abkürzungen der Registratur."³²

Der Mensch ist quasi verdinglicht, konkretisiert und chiffriert durch sprachlich-literarische Mittel. Der Vergleich zum 'Chosisme' zur "Verdinglichung" von R-G, auf den sich Heißenbüttel auch bezieht³³, liegt nahe, besonders auch, wenn Heißenbüttel sich über neue literarische Methoden folgendermaßen äußert:

"Zugleich bleiben sie vor dem was als zufällige Momentaufnahme eines zeitlich einmaligen Sprachzustands fixierbar ist, stehen. Sie nehmen das mumifizierte Augenblicksfoto des Sprachlichen und versuchen seiner Materialität eine neue Stellvertretung einzuschreiben"³⁴

Visueller Sprachzustand versucht ein Vermittlungsbild der Realität wiederzugeben.

Trotz der Betonung der vermittelnden Funktion von Sprache und deren Autonomie sowie konträrer theoretischer Bekenntnisse kann man hier Parallelen zur Theorie und Praxis W erkennen. Daß bei W der Anspruch auf Veränderung oder auf eine Utopie der Veränderung des Lesers aufgrund zusätzlicher neuer Erfahrung durch das literarische Werk besteht, ändert nichts an seinen literarischen Schreibweisen, in denen "die Erfahrung des Menschen erzählend in der ideell unerhellten Stanze dinglicher Deskription steckenbleibt" (LUV, 187), besonders in SAG. Hier gewinnt Sprache in ihrer Zeichenhaftigkeit ein eigenes Dasein, obwohl es im Mittelpunkt immer noch den Menschen und seine subjektive Erlebnisfähigkeit gibt. Ws Figur befindet sich noch nicht "in einer nachsubjektiven Epoche"³⁵ im Sinne einer objektalen Chiffrierung.

H. Vormweg wirft W Widerspiegelung à la Lukács vor, dessen Theorie er einfach modernisiere durch den "Begriff hochgradiger Subjektivität". Dieses Subjekt erscheine weiterhin fähig, "den Inhalt Welt direkt, wenn auch nur partiell zu greifen".³⁶ Er hält W "Scheinwissenschaftlichkeit"³⁷ vor, weil er die Rückwirkung wissenschaftlichen Denkens auf die Vorstellung vom Menschen selbst abblocke, "... und das heißt im Fall der Literatur: die Rückwirkung auf die Sprache".³⁸ W reflektiere Sprache nicht, in der sich Wahrnehmung und Bewußtsein konkret zeigten. Damit spricht sich Vormweg für die Theorie und Praxis besonders Heißenbüttels aus, wird aber W nicht ganz gerecht. Ws Subjekte sind nicht nur autonom gesetzt in einer partiellen Realität, sondern meinen jeweils auch ihr Gegenteil bzw. Komplement, den größeren Gesamtbereich: "Subjektivität" als "der Widerstand, an dem das Allgemeine konkret wird und zwar zugleich als Zeugnis und Kritik" (LUV, 96). Er sieht das "gegen die Ordnung und Schemata gerichtete Schreiben als wesentlich an, da es den Pluralismus und die Komplexität der Welt heute am besten wiedergibt" (LUV, 85). Es handelt sich paradoxerweise um einen "totalen Realismus", der sich am Subjekt und Detail orientiert, die unbekannte, unerschlossene Intensität der Welt vermitteln will, deren negativer Pol den 'positiven', extensiven, als bekannt voraussetzt: "... die Komplexität eines totalen Realismus, der Entsprechungen erfindet, die unsere Bedingtheiten durchschaubar machen" (LUV, 62).

Heißenbüttel spricht von literarischer Sprache, die "etwas halluzinatorisch hervorruft, das es so nicht gibt". "Traum ist das Modell menschlicher Halluzination". Er definiert dann "Halluzination als eine Erscheinung, die nicht in den Bereich der neurologischen Pathologie verwiesen werden kann".³⁹ Damit meint Heißenbüttel eine Poetik der Halluzination und Traumbilder, zu der sich W auch bekennt (LUL, 30-42). Andererseits sind Halluzination bei W auch Bestandteil einer konkreten "negative[n] Anthropologie" (LUV, 30) des abweichenden und gestörten Vorhaltens. Obwohl W für Literatur

einen Erkenntnisanspruch in bezug auf Außen-Realität erhebt und auch seine Theorie nicht von Literatur so handelt, "als sei sie eine Sache für sich" (LUV, Vorbemerkung), ist er sich unter Berufung auf den russischen Formalisten Viktor Sklovskij (LUL, 43) der vermittelnden Rolle von Sprache völlig bewußt. Er beschreibt künstlerische Innovation folgendermaßen:

"Die Entfunktionalisierung, die halluzinative Anarchie, in der sich ungeordnete, traumhafte Verdichtungen bilden, wird nachgeahmt mit den verschiedensten Techniken der Destruktion und Kombination." (LUV, 171)

Vormweg unterscheidet zwischen einer Literatur der "Destruktion der Sprache" und "des Nachschreibens der Wahrnehmung"⁴⁰, als deren jeweilige Exponenten er insbesondere Heißenbüttel und R.D. Brinkmann zitiert. Er sieht aber die Nähe dieser beiden Konzeptionen, wenn das Wahrgenommene sich selbst belassen "scheinbar ungeordnet" ist.⁴¹ Es ist dieses Anti-Ordnungsprinzip, das die "Poetik der Wahrnehmung in die Parallele zur Literatur der Destruktion sprachlicher Formen"⁴² geraten läßt. Dieses Prinzip kann man auch Ws SAG zuordnen.

Wir haben hauptsächlich aus den Theorien Heißenbüttels, Vormwegs und Ws zitiert, da sie uns im Zusammenhang des NR wesentlich für die literarische Debatte der sechziger Jahre schienen. Im Erkenntnisanspruch weichen die jeweiligen Theorien voneinander ab; letzten Endes sollte der kurze Vergleich aber auch zeigen, daß manchmal "programmatische Stichwörter in der Literatur nicht mehr als Provokationen darstellen"⁴³ und bei näherer Betrachtung nicht völlig voneinander abweichen.

Sowohl Heißenbüttel als auch W haben sich zum experimentellen Charakter der modernen Literatur bekannt: "Grundsätzlich bin ich der Meinung, daß es nicht möglich ist, eine Schreibweise für längere Zeiträume normativ festzulegen."⁴⁴ Auch Peter Handke, der "Bewohner des Elfenbeinturms", der uns seine eigene Wirklichkeit zeigen will, bekennt: "Eine Möglichkeit [die Welt darzustellen] besteht für mich jeweils nur einmal"⁴⁵. Hans Magnus Enzensberger und Karl Markus Michel mögen vom Tod der Literatur gesprochen haben⁴⁶

für die obigen Autoren und viele andere ging es immer weiter mit neuen Schreibweisen, um neue Wirklichkeit auszudrücken. Für sie kann der Heißenbüttelsche "Epochenname" der "experimentellen Literatur"⁴⁷ der sechziger Jahre Anwendung finden.

Kriterien für die Auswahl der hier behandelten Autoren des Neuen Realismus

Um Ws Artikel "Neuer Realismus"⁴⁸ sind sechs Autoren-Fotos, -Namen und deren Werke gruppiert: Günter Seuren, Rolf Dieter Brinkmann, Nicolaus Born, Günter Herburger, Günter Steffens und Paul Pörtner. W stellt hiermit Hausautoren vor, die in mehr oder weniger großem Maße seiner Marginalie zum NR entsprechen. Wie weit aber bei näherer Betrachtung die Werke dieser Autoren trotz Gemeinsamkeiten voneinander abweichen, wird klar, wenn man G. Herburgers Erz Eine gleichmäßige Landschaft (1964) einerseits und die Prosa Bs in Die Umarmung (1965) und Raunenbahn (1966) andererseits vergleicht. Herburger beschreibt die unmittelbare Alltagswelt ohne jede ideologische Klassifizierung, benutzt aber keine sehr neuen, experimentellen Schreibweisen, um diese Alltagswelt in Frage zu stellen. B dagegen geht es um die Sichtbarmachung subjektiver Erfahrungen emotionaler Zustände in DU und um die 'Objektivierung' von Emotionen in Rpb, womit er dem Nouveau Roman besonders R-Gs nahesteht.

G. Seurens Romane Das Gatter (1964) und Lebeck (1966) sind fest in der bundesrepublikanischen Realität verankert, sei es die der Wohlstandsgesellschaft mit ihren gesellschaftlichen Konventionen oder die Frage der sog. Bewältigung der Vergangenheit. P. Pörtners Hauptfigur in Gestern (1965) erinnert sich an das kleinbürgerliche Milieu der Zeit 1931-33, aus dem er stammt. Herburgers, Seurens und Pörtners 'Realismus' ist eher an einem tradierten Realismus orientiert, d.h. formal gesehen sind sie nicht so innovierend wie die anderen Autoren des NR.

Diese Arbeit will hauptsächlich neue perspektivische Schreibweisen untersuchen und hat sich auf Brinkmann, Born, Steffens und Wellershoff

beschränken müssen, zum einen, weil diese Autoren mehr der "Ecole du regard" (punr, 9) angehören und zum anderen, weil eine Berücksichtigung aller Autoren den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

Rezeption des Nouveau Roman

Ein weiteres Kriterium zur Auswahl dieser Autoren war ihre Nähe zum Nouveau Roman, wie wir schon oben festgestellt haben. In den Rezensionen der Erstlingswerke Bs, Borns, Sts und Ws oder in Kommentaren zur literarischen Szene allgemein wurde von seiten der Kritik immer wieder ein Vergleich mit dem Nouveau Roman gezogen, wobei der Begriff ziemlich vage zitiert und im Rahmen einer kurzen Romanbesprechung darauf nicht detailliert eingegangen wurde. W selbst hat wiederholt den Nouveau Roman als einen seiner Einflüsse angegeben, so im Gespräch⁴⁹ und a.a.O.:

"Ich war angeregt vom Nouveau Roman, aber vor allem auch vom Film, von der alle Winkel der Realität aufspürenden Kamera, die das scheinbar Belanglose interessant macht."⁵⁰

Für B war R-G sehr wichtig, wie mir W erzählte:

".. bei Rolf Dieter Brinkmann ist es ganz eindeutig, daß er in seinen frühen Erzählungen dicht an Robbe-Grillet orientiert war. Er war damals der Meinung, jeder moderne Autor müsse dort anfangen, es sei die Voraussetzung für aktuelle Literatur, die Schreibweise Robbe-Grillet rezipiert zu haben."⁵¹

Aber diese Eingeständnisse seien hier nur nebenbei angeführt. Das Ausschlaggebende ist die Praxis der Autoren, also ihr Werk, das trotz vieler Parallelen zum Nouveau Roman etwas Eigenständiges geblieben ist.

Auch in der theoretischen Auseinandersetzung, z.B. anlässlich einer Forumsdiskussion mit dem Thema "Der moderne Roman" war des öfteren die Rede vom Nouveau Roman als dem "Roman der Langeweile"⁵², mit dem man sich nicht identifizieren könne, da er keine Handlung und Charaktere habe. Auch I. Bachmann stellte die Frage in bezug auf R-Gs Roman La Jalousie, wie auch auf Uwe Johnsons Mutmaßungen über Jakob, warum diese Autoren soviel Schwierigkeiten beim Lesen bereiteten. Sperber stellte weiterhin den "prinzipiellen Antihistorismus dieser Literatur" fest, die "das Problem der Zeit in

seiner ganzen Komplexität nicht so behandelt, wie es notwendig ist"⁵³.

W verteidigte den vielleicht "bescheidenen Wahrnehmungs- und Erlebnisbereich"⁵⁴ des modernen experimentellen Romans, der sich aber dadurch gegen eingefahrenes Denken wehre. Er bezeichnete den Nouveau Roman als eine "Durchgangspforte, ein Übungsfeld ... für einen möglichen neuen Realismus", als eine "Schule der Genauigkeit", in der "nach neuen Wirklichkeiten gesucht wird, aber unter Verzicht auf den komplexen Charakter des Romans".⁵⁵ Auch hier wird klar, wie sehr er die Praxis und die Ziele des Nouveau Roman mit seinen eigenen verbunden sieht.

Nicht nur bei dieser Gelegenheit, sondern auch bei einem Forumsgespräch über den Roman in Düsseldorf (1967) kam es zu einer ähnlichen Auseinandersetzung mit den Polen "Phantasie" und "Langeweile". Teilnehmer G. Zwerenz und E. Fried bekannten sich zu Traditionen der Phantasie, "von Ur-anfang an". W meinte, daß der phantastische Roman nur Bewegung vortäusche. "Was etwa solle der "Casanova" von Zwerenz?"⁵⁶. W setzt sich bei diesem Gespräch (wie auch in seinen Arbeitshypothesen zum NR) in Anlehnung an Kracauers Film-Ästhetik dafür ein, "daß die bekannte Optik durch eine unbekannte, das heißt ständig bewegte, ersetzt werden müsse"⁵⁷. W nimmt also hier wie dort als einziger der Teilnehmer grundsätzlich eine Position ein, die der des französischen Nouveau Roman nahesteht.

Historisch gesehen wurde der Nouveau Roman erst verspätet in der Bundesrepublik rezipiert, zumindest in der theoretischen Auseinandersetzung. Anlässlich seiner Werkstattgespräche mit Schriftstellern (1962) spricht Horst Bienek H. Böll und A. Andersch auf den Nouveau Roman an, der in Deutschland noch keine Schüler habe, worauf Andersch erwidert, er werde schon noch kommen: "Retardierendes Tempo hat von jeher zu den feineren Reizen der deutschen Literatur gezählt."⁵⁸ W spricht von einer Art "Erkenntnisssperre"⁵⁹, die es von deutscher Seite gegenüber dem Nouveau Roman gab.

Es geht natürlich außer Zweifel, daß deutsche Autoren die Romane der Nouveaux Romanciers gelesen haben, im Original oder in Übersetzung und dadurch womöglich auch beeinflußt wurden. Man denke in der Zeit vor 1965 besonders an Uwe Johnsons Mutmaßungen über Jakob und auch an Peter Weiss' Der Schatten des Körpers des Kutschers, von dem es hieß: "Der 1952 entstandene und 1960 als erste Buchpublikation des Autors erschienene "Mikro-Roman" war das literarische Ereignis des Jahres."⁶⁰ Hierbei hat man fast den Verdacht, daß die Vordatierung eine Beeinflussung durch den Nouveau Roman ausschließen soll. In diesem Roman von Weiss geht es um eine detaillierte Beschreibung subjektiver Wahrnehmung. Viele Elemente der Prosa der sechziger Jahre finden sich hier bereits vorweggenommen: Literatur des "taste and see"⁶¹, wie sie Höllerer international feststellte, Alltagsnähe, dokumentarisches und naturalistisches Bemühen um Genauigkeit, Grotesk-Physisches und Visionäres, wie z.B. später bei Ror Wolf.

M. Reich-Ranicki polemisiert gegen den Nouveau Roman und meint:

".. nur Romane - und nicht theoretische Abhandlungen, Artikel, Ansprachen und Interviews - wären imstande, davon zu überzeugen, daß der "nouveau roman" mehr ist als eine kurze und enge Sackgasse, in die sich leider einige französische Schriftsteller verirrt haben."⁶²

Heißenbüttel und besonders Vormweg zitieren R-G als den Repräsentanten der Verdinglichung, der Konkretisierung durch Sprache. Heißenbüttel bezieht sich auf Butor und R-G, der "die emotionale Interpretation aus den erzählten Sachrepertoiren"⁶³ vertreibe. Vormweg zitiert den Widerspruch R-Gs aus punr:

"Der neue Roman beschäftigt sich nur mit dem Menschen und seiner Stellung in der Welt ... Das einzig mögliche Engagement ist für den Schriftsteller die Literatur."⁶⁴

Er kommentiert weiter: "Aus diesem Grunde ist, von außen gesehen, das Verhältnis von neuer Literatur und Gesellschaft bis zum Zerreißen gespannt."⁶⁵

Eine Literatur der Enthumanisierung zu sein, wird dem Nouveau Roman ganz allgemein von allen Seiten vorgeworfen, und Vormweg bezieht sich in diesem Zusammenhang auf E. von Kahler: "Es ist hohe Zeit, meine ich, daran zu erinnern, daß es noch den Menschen gibt."⁶⁶ Vormweg dagegen meint über R-G:

"Er untersucht die Stellung des Menschen in der Welt, ohne Kenntnisse darüber vorauszusetzen, vielmehr alle Vorkenntnis bewußt ausschaltend. Das Gleiche geschieht in der Konzentration auf die sinnliche Wahrnehmung."⁶⁷

Vornwegs These, daß Sprache vor Bewußtsein komme und eine literarische Aussage über die Gesellschaft direkt nicht möglich sei, deckt sich hier mit dem Standort R-Gs:

"Mit der Feststellung, der Literatur sei nie etwas von vornherein bekannt, bezeichnet Robbe-Grillet konkret den gesellschaftlichen Ort der Literatur, eben den Ort, der in Frage steht."⁶⁸

Wir haben mit diesen Zitaten zeigen wollen, daß zumindest die Literaturtheoretiker sich spätestens von der Mitte der sechziger Jahre an mit dem Nouveau Roman auseinandersetzten, wogegen dessen direkter Einfluß auf das Romanschaffen deutscher Autoren vor diesem Zeitpunkt natürlich schwer zu beweisen wäre. Auf jeden Fall hat der NR entscheidend zu dieser Debatte beigetragen, da er immer wieder dem Nouveau Roman gegenübergestellt wurde.

Begegnungen zwischen Wellershoff und Robbe-Grillet

W hat sich schriftlich in Artikeln und besonders auch in seinen Büchern LUV und LUL zum Nouveau Roman geäußert. Er ist R-G aber auch anläßlich öffentlicher Diskussionen und Lesungen persönlich begegnet.

Die erste Begegnung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, im Dezember 1966, zeigte die Gegensätze zwischen R-G und W auf, besonders hinsichtlich des Erkenntnisanspruchs von Literatur. W sucht den "Widerstand in der Realität ... Kunst müsse erkennen, etwas in der Wirklichkeit treffen ... Wo aber fände man die Entdeckung von neuer Wirklichkeit in der "Blauen Villa"?". R-G erwiderte, "daß der Dichter nicht erklären, keine Botschaften geben solle". W warf R-G "littérature pure" vor. Lt. K.H. Bohrer ging diese Begegnung mit einer Art Rundensieg für W aus gegen einen müden R-G, der nur seine alten, bereits vor acht Jahren veröffentlichten Theorien wiederholte.⁶⁹

W selbst äußerte sich zu dieser Begegnung folgendermaßen:

"[R-Gs] Legitimationshintergrund war die Literatur ... Die Literatur erschien ihm als eine Geschichte künstlerischer Innovationen, und er lieferte zu dieser Geschichte seinen persönlichen Beitrag. Er hatte nicht weiter darüber

nachgedacht oder zeigte keine Lust dazu, das zu artikulieren, daß die Literatur nur Teilbereich des Lebens ist und ihre letzten Legitimationen nicht aus sich selbst beziehen kann, daß nämlich hinter allen literarischen Interessen letzten Endes Lebensinteressen stehen."⁷⁰

Auch hier wird wieder der grundsätzliche Unterschied zwischen den beiden Autoren hinsichtlich einer Legitimation von Literatur klar.

Ein weiterer gemeinsamer Auftritt erfolgte am 29.4.71 in Saarbrücken bei der Live-Übertragung einer Lesung der beiden Autoren sowie einer nur 10-minütigen Diskussion. Dieses Ereignis soll lt. Presseaussage nicht sehr glücklich verlaufen sein, indem nämlich Teile aus dem neuesten Roman R-Gs, Projekt für eine Revolution in New York, in deutscher Übersetzung gelesen wurden, worauf man den Autoren die Originalversion vortragen ließ. Die anschließende Diskussion wurde scheinbar durch ihre zeitliche Begrenzung sowie auch durch einen "etwas unbeholfenen Dolmetscher"⁷¹ beeinträchtigt. Viel kam dann, so scheint es, auch dabei nicht heraus, wenigstens im Sinne einer theoretischen Diskussion. Schon die Tatsache, daß die beiden Roman-ciers und Theoretiker als jeweilige 'Vertreter' des Nouveau Roman sowie des Neuen Realismus bei derartigen Anlässen zusammentrafen, zeigt einerseits, daß man beide parallel in der Öffentlichkeit als Autoren-Gruppen ähnlicher Prägung ansah und andererseits, daß zumindest von seiten Ws ein großes Interesse an R-Gs Werk, am Nouveau Roman, bestand.

Der Nouveau Roman

Ebensowenig wie der NR kann der Nouveau Roman als eine Schule bezeichnet werden. Es handelt sich dabei eher um einen zufälligen Dachbegriff, unter dem sich als Haupt-Autoren R-G, Michel Butor, Claude Simon und Nathalie Sarraute zusammenfanden. Auch bei dieser Autoren-Gruppe, die gegen 1956 bekannter wurde, obwohl schon lange vorher individuell Werke veröffentlicht worden waren, gab es einen gemeinsamen Verlag, die Editions de Minuit, Paris, die die Werke der Nouveau Romanciers verlegten. Auch hier gab es Gemeinsamkeiten, aber ebenso blieben die Autoren individuell geprägt in ihrer

Thematik und Schreibweise. Butor schreibt: "Un tel rapprochement n'a nullement permit la constitution d'une doctrine commune."⁷² R-G äußert sich folgendermaßen:

"Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche. Il n'a donc codifié aucune loi. Ce qui fait qu'il ne s'agit pas d'une école littéraire au sens étroit du terme. Nous sommes les premiers à savoir qu'il y a entre nos oeuvres respectives - celle de Claude Simon et la mienne, par exemple - des différences considérables, et nous pensons que c'est très bien ainsi." (punr, 144)

Die Autoren wehren sich dagegen, in einen Topf gesteckt zu werden und Theorien zugeschrieben zu bekommen, die gar nicht von ihnen stammen. Bei den Nouveau Romanciers haben allerdings die genannten Autoren außer ihren Romanen auch theoretische Schriften veröffentlicht. Man sollte jedoch die Theorie auch nur als solche verstehen, ohne unbedingten Einlösungsanspruch, als eine Formulierung der Möglichkeiten von Literatur und ihrer eigenen Position und nicht notwendigerweise als Kompendium zu einem ihrer Romane. In einer Periode des Experimentierens wird diese 'Forschung', die Suche ("recherche") der Autoren nach sich selbst, ihrem Stoff und dessen Formgebung 'thematisiert', in der theoretischen Auseinandersetzung sowie auch in den Romanen selbst. Dieser 'recherche'-Aspekt ist besonders wichtig für die Nouveau Romanciers. Aber auch W meint:

"Dauerreflektion über das Schreiben kann man als Krise der Literatur auffassen, aber auch als die aktuelle Form ihrer gesellschaftlichen Existenz. Sie thematisiert sich selbst, indem sie sich infrage stellt."⁷³

Wir wollen im folgenden Kriterien herausstellen, die sowohl bei der Interpretation des Nouveau Roman als auch des NR Anwendung finden können und die wir weitgehend dieser Arbeit zugrunde gelegt haben. Wir gehen dabei besonders von den Theorien R-Gs und auch N. Sarrautes aus, die uns für die Thematik dieser Arbeit besonders relevant erschienen. Es kann sich aber nicht um eine direkte Komparation, sondern eher um eine punktuelle Gegenüberstellung handeln.

L'Ecole du Regard

- Phänomenologische Sehensweisen

R-G sowie auch W bekennen sich zu phänomenologischen und formalen Schreibweisen. R-Gs Romane beschreiben das 'être-là', seine Welt ist einfach da, vor aller reflexiven Analyse. Wir beziehen uns auf M. Merleau-Ponty:

"Dem Wesen der Welt nachfragen heißt nicht, sie reduzieren auf den Gegenstand unserer Rede und dann in die Idee erheben, vielmehr heißt es darauf zurückzugehen, was vor aller Thematisierung die Welt faktisch für uns schon ist." (Hervorhebung von mir.)

"Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Gründung des Seins; die Philosophie nicht Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern der Kunst gleich, Realisierung von Wahrheit."⁷⁵

"Die Unvollendung des Phänomens, ihr beständig inchoativer Charakter sind nicht Zeichen des Scheiterns, sondern unausweichlich ... So ist es weder Zufall noch Trug, wenn die Phänomenologie eher als eine Bewegung denn als System und Lehre sich gibt."⁷⁶ (Hervorhebung von mir.)

Das phänomenale Wesen des Wahrnehmungs-Aktes besteht darin, daß nicht bloß der Sinn des Gegebenen entdeckt wird, sondern daß dieser Sinn ihm erst ständig gegeben wird.

Für den Nouveau Roman und den NR kann dies als zentrale These gelten.

R-G macht die Präsenz von Objekten und deren wechselnde Bedeutung völlig abhängig vom wahrnehmenden Subjekt: "... il y a toujours et d'abord le regard qui les [objets] voit, la pensée que les revoit, la passion qui les déforme." (punr, 147) Ebenso bestimmt der subjektive, verzerrende Blick der Hauptfigur in Ws SAG seine Umwelt, indem er sie immer wieder neu und verändert sieht. Das Phänomen in seinen Erscheinungsformen bleibt unendlich offen und immer neuen Interpretationen ausgesetzt. Gleichzeitig wirken die Phänomene zurück auf den Wahrnehmenden und offenbaren sich in ihren Physiognomien. Der Blick bewegt sich hin und her zwischen Innen- und Außenwelt, Subjektivem und Objektivem. Es handelt sich um eine leibliche, unvollendet bleibende Synthese "im Sinne einer offenen Totalität"⁷⁷. Dieser Rückzug von jeglicher prä determinierender Sinngebung findet seinen Ausdruck in innovierenden Sprachstrukturen, denn wenn wir das Wahrgenommene beschreiben wollen, "so finden wir es immer schon mit anthropologischen Prädikaten versehen"⁷⁸.

Gegen diese Tyranie des globalen, sinnträchtigen Adjektivs ("l'adjectif global et unique", punr, 26) und gegen die alten Mythen des traditionellen Humanismus spricht sich R-G aus. Gemeint ist mit dieser Verweigerung der 'Mythen der Tiefe':

".. refus du vocabulaire analogique et de l'humanisme traditionnel, refus en même temps de l'idée de tragédie, et de toute autre idée conduisant à la croyance en une nature profonde, et supérieure, de l'homme ou des choses (et des deux ensemble), refus enfin de tout ordre préétablie" (punr, 81).

R-Gs Blick will nur der Oberfläche verhaftet bleiben, im Hier und Jetzt. Er verneint jede 'Tiefe'. Indem R-G, und darin folgt ihm besonders B, das traditionelle Sprachmaterial der 'Tiefe' (Metapher, Analogie, viszerale Adjektive, die Idee des Konflikts, der Tragödie zwischen Mensch und Univers) ablehnt, will er neue Sprachstrukturen, die diese alten Begriffe in Frage stellen, schaffen. So wird aus der traditionellen Metapher z.B. eine "strukturelle Metapher" ("métaphore structurelle"⁷⁹), deren Bedeutung nicht vorgegeben ist, sondern sich von Mal zu Mal in einem neuen Kontext definiert. Wenn sich Wahrnehmung phänomenologisch "in jedem Augenblick von neuem die Welt erst schaffend oder rekonstituierend"⁸⁰ versteht, so transponiert R-G diese Konzeption ins Sprachliche und geht noch radikal darüber hinaus, indem er im doppelten Prozeß "de création et de gommage" (punr, 160) geschaffene Bedeutungen wieder zerstört und durch neue ersetzt, ad infinitum. Er sagt vom Romancier "qu'il ne peut créer que pour rien" (punr, 42) und daß "l'invention, l'imagination deviennent à la limite le sujet du livre" (punr, 36).

Auch bei W, Born und St wird herkömmliche, anthropomorphe Sprache in Frage gestellt, aber weniger radikal und formalistisch als bei R-G und B in Rpb. Bei allen Autoren des NR bleibt auch immer noch ein kritischer Realitäts-Erkenntnisanspruch über das rein Sprachliche hinaus. Der NR bleibt immer bezogen auf die Gesellschaft. Er "kritisiert sie immanent durch genaues Hinsehen. Es ist eine Kritik, die nicht von Meinungen ausgeht, sondern im Produzieren der Erfahrung entsteht"⁸¹. Sprache wird zwar kombinatorisch eingesetzt, aber jede neue Bedeutung einer Wahrnehmung bleibt bezogen auf

das Subjekt und erkennbar als menschliche Regung, die psychologisch-soziologisch wahrscheinlich und nicht nur 'oberflächliches' Sprachspiel ist.

In seiner Besprechung von N. Sarrautes L'ère du soupçon bezeichnet R-G ihre Literatur als "Littérature du dedans" und kritisiert deren "Tiefe":

"Car l'opération qu'elle médite de faire subir au monde risque bel et bien de le dissoudre, de l'anéantir. En négligeant cette surface des choses au profit d'une profondeur toujours plus lointaine, toujours plus inaccessible, n'est-on pas contraint à ne plus atteindre que les ombres des reflets, des pans de brumes?"⁶²

Wenn Sarrautes und *Ws* Roman-Figuren ihre Umwelt wahrnehmen, so geschieht das in einem erkennbaren sozialen Kontext, der ihnen Widerstand bietet und gegen den sie sich behaupten müssen. Bei R-G dagegen, obwohl seine Figuren auch zum Teil menschlich-psychologische Möglichkeiten, wenn nicht Wahrscheinlichkeiten, werden, bleibt immer die Allgegenwart des Autors spürbar als zentraler, manipulierender Marionettenspieler, der alle Fäden in der Hand hält.

- Filmische Sehensweisen

W beruft sich auf den russischen Formalisten Viktor Sklovskij, wenn er schreibt: "... in der Kunst ist der Wahrnehmungs-Prozeß ein Ziel an sich und muß verlängert werden" (LUL, 43). "Sehen und nicht nur Wiedererkennen" (LUL, 43) wird angestrebt und damit eine Sensibilisierung des Menschen für das Neue, Ungewohnte. Kunst wurde verstanden als Zerstörung des Automatismus in der Wahrnehmung, als die Inszenierung einer Perspektive auf ein verfremdetes Bild. Auch der Naturalismus und sein Sekundenstil, wo "jeder wahrnehmbare Vorgang wie mittels einer photographisch-phonographischen Aufnahme festgehalten und dargestellt war"⁸³ kann parallel zum NR gesehen werden.

Ein "inventarisierender Stil, der Tatsachenwiedergabe bis ins kleinste Detail treibt" sowie "faktologische Genauigkeit"⁸⁴ des Naturalismus sind auch Stilmittel einer Kamera, die visuell den physisch-materiellen Aspekt, die Objekt-Bezogenheit des Subjekts, darstellen kann. Allerdings wird im NR nicht nur 'abgebildet', sondern das verzerrende subjektive Bewußtsein zeigt

die Illusion jeder Objektivität. - Der NR kann in der Tradition des russischen Formalismus sowohl auch des Naturalismus gesehen werden.

Realistische Schreibweisen werden dem Vorgehen der Filmkamera entsprechend beschrieben:

"Realistisch dagegen wäre eine bewegte, subjektive Optik, die durch Zeitdehnung und Zeitraffung und den Wechsel zwischen Totale und Detail, Nähe und Ferne, Schärfe und Verschwommenheit des Blickfeldes, Bewegung und Stillstand, langer und kurzer Einstellung und den Wechsel von Innen- und Außenwelt die konventionelle Ansicht eines bekannten Vorgangs und einer bekannten Situation so auflöst und verändert, daß eine neue Erfahrung entsteht. Die subjektive Blickführung, verwandt den Kamerabewegungen des Films, demonstriert die konventionellen Sinneinheiten, zerlegt, verzerrt sie, isoliert Einzelheiten, macht sie auffällig, zeigt das Fremde, Ungesehene im scheinbar Bekannten und fügt neue ungewöhnliche Komplexe zusammen." (LJV, 89)

Das Detail gewinnt scheinbar zufällig und ungeordnet eine Präsenz durch eine Nah-Aufnahme und wird so zum 'Zeichen'. Der russische Filmschöpfer Wertow hatte in den zwanziger Jahren diese Beziehungen zwischen signans, signatum und denotatum erkannt.

"Die Fraktionierung von Raum und Zeit, der Objekte und Handlungen, durch Großaufnahme, Halbnah, Totale, etc. und Schnitt gehören zu den frühesten rein kinematographischen Techniken ..., denn sie sind fundamentale Methoden, die Dinge in Zeichen zu verwandeln."⁵

Im Nouveau Roman und NR wird Umwelt mit filmischen Mitteln dargestellt, das Geschehen, soweit man davon noch sprechen kann, aufgebrochen in diskontinuierliche, achronologische Teile, deren Bedeutung sich nicht mehr unserem Verständnis nähert, sondern die ein Netz von Zeichen ergeben, das wir selbst neu erkennen und interpretieren müssen. R-G bezieht sich auf das filmische Auge als einen Bereich des Subjektiven und Imaginären: "Ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les [nouveaux romanciers] passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire" (punr, 161). Er betont das Hier und Jetzt des filmischen Bildes, das sich immer wieder neu konstituiert:

"Les ruptures de montage, les répétitions de scène, les contradictions, les personnes tout à coup figés comme sur des photos d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence. Il ne s'agit plus alors de la nature des images, mais de leur composition, et c'est là seulement que le romancier peut retrouver, quoique transformées, certaines de ses préoccupations d'écriture." (punr, 162)

R-G hat selbst auch Filme gemacht und so aus erster Hand Erfahrung im visuellen Medium. Er überträgt diese Erfahrung direkt auf seine literarische Praxis und/oder umgekehrt.

Wichtig für Nouveau Roman und NR ist auch das Kamera-Konzept der Bewegung und des Stillstandes sowie des Wechsels von Hell und Dunkel. Besonders R-G und B nehmen als Ausgangs- und Endpunkt ihrer Prosa starre Bildvorlagen (Photos, Realitätsbilder, etc.), die in der Fiktion vorübergehend animiert werden. Menschen werden dabei zu Marionetten, deren Existenz lediglich vom Auge des Wahrnehmenden abhängig ist.

R-Gs Momentanaufnahmen sind quasi eine literarische Transkription fotografischer Bilder. Eine parallele Entwicklung läßt sich in Andy Warhols frühen Filmen zu Beginn der sechziger Jahre mit ihren statischen Einstellungen erkennen, sowie in der sog. "Fluxus-Bewegung" jener Zeit, die sich "gegen die Bedeutungshaftigkeit der Kunst" richtete⁸⁶ und entscheidend für die Entwicklung des strukturellen Films wurde. In der Reduktion auf primäre filmische Elemente, wie z.B. Lichtprojektion und direkte Bearbeitung der Filmschicht, reflektiert der strukturelle Film das Medium selbst.

Man kann Ws Schreibweisen in der Tradition des Naturalismus der russischen Formalisten sowie des modernen strukturellen Films sehen. Besonders in SAG setzt er eine solche Bewegungsfolge oder Frequenz von schwarz-weißen, flackernden Bildern, filmtechnisch bekannt als "stroboskopischer Effekt"⁸⁷, zeichenhaft als "strukturelle Metapher"⁸⁸ ein. Schon die Titel der Wellershoffschen Prosa verraten ihre Präokkupation mit filmischen Schweisen, i.e. Die Schattengrenze und Doppelt belichtetes Seestück. W meint selbst, daß bei seinen Romanen "zwei Sichtweisen, zwei Erfahrungen, übereinanderprojiziert werden"⁸⁹.

Während W und B die Skala der Möglichkeiten filmischer Techniken in Schreibweisen verwandeln, das Medium auch zeichenhaft reflektieren und ihren Hauptfiguren quasi ein Kamera-Auge geben, bleiben bei Born und St die Schweisen auf einfachere 'Kamera-Einstellungen' und eine konkrete Umwelt beschränkt.

Subjekt : Objekt

Die Polaritäten Subjekt : Objekt oder 'subjectivisme' : 'chosisme' sind wesentlich und untrennbar voneinander bei der Definition des Menschen in der Welt der hier besprochenen Autoren. Subjekte nehmen Objekte wahr, bestimmen diese mit ihrem Blick und werden andererseits von den Objekten definiert. Ein ständiges Nebeneinander und Miteinander, ein Wechselspiel bis hin zur Austauschbarkeit findet zwischen Subjekt : Objekt statt. Je nachdem wie stark die 'Übermacht' der Objekte oder des Subjekts ist, ergibt sich eine Tendenz zum 'chosisme' oder zum 'subjectivisme'.

Im Nouveau Roman R-Gs steht das Dingliche im Vordergrund, obwohl R-G den Menschen zum Ausgangspunkt aller Wahrnehmung macht. "La subjectivité relative de mon regard me sert précisément à définir ma situation dans le monde" (punr, 82), "le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale" (punr, 148). Er will keine anthropomorphe Brücke zwischen Menschen und Dingen schlagen, sondern beide auf ihrem jeweiligen Platz belassen: "Les choses sont les choses, et l'homme n'est que l'homme" (punr, 58). Er setzt Subjekt und Objekt gleich:

".. il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres: ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme" (punr, 148).

Er distanziert sich davon, 'normale' oder überhaupt Menschen schaffen zu wollen, obwohl es sich natürlich nicht vermeiden läßt:

"Dès que ces héros-narrateurs commencent un tant soit peu à ressembler à des "personnages", ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou même des écrivains, qui créent leur propre histoire)" (punr, 177).

So radikal hat von den Autoren des NR nur B die Gleichmachung Subjekt : Objekt betrieben. Vormweg schreibt über Bs Rpb: "Der Text kreist nicht mehr um ein Ich oder ein Er. ... Die Wahrnehmungen und Vorstellungen sind autonom gesetzt."⁹⁰ ".. die Beschreibung eines Mädchens ... ist wie die Beschreibung einer verdreckten Grasfläche"⁹¹.

Den Erkenntnisanspruch, den W und R-G an die Literatur stellen, kann man am besten in bezug auf deren "Detail"-Definition unterscheiden. R-Gs "petit détail qui fait faux" (punr, 178; Hervorhebung des Autoren), mit dem

sich W näher beschäftigt, ist das kleine ordnungs- und sinnstörende Element, das konventionelle Leser-Erwartungen irritiert, "das kleine Detail, das den Eindruck des Falschen bewirkt" (LUL, 107).

"Tout se passe même comme si le faux - c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc. - était devenue l'un des thèmes privilégiés de la fiction moderne." (punr, 177)

Auch W ist für diese Irritation von Denk- und Wahrnehmungs-Schemata:

"Die kleinen Abweichungen oder Widersprüche problematisieren gründlich unsere schematischen Ansichten der Realität, mit denen wir uns gewöhnlich rasch über sie verständigen."⁹²

Routine und Sozial-Rituale werden von W problematisiert und die "falschen Möglichkeiten" (LUL, 108) durchgespielt. Nur 'falsch' bedeutet bei W selbst fremde, gefährliche, ruinöse, abweichende Möglichkeiten, die einen literarischen Simulationsraum bilden, einen "vor- oder nebenpraktischen Bereich, in dem praktisch unbeherrschte Komplexität der Erfahrung zugänglich gemacht wird" (LUL, 108). Das Detail hat stets "erkenntnispraktischen Vorrang"⁹³.

Ws Hauptfigur in SAG steht einer Objektwelt gegenüber, aber wenn diese ihn zunehmend stärker beherrscht und er an Distanz ihr gegenüber verliert, ist das ein Symptom seiner fortschreitenden Psychose. Dagegen scheint bei RG und B der Blick des 'Eifersüchtigen' oder des 'pervertiert Kriminellen' nichts von seiner jeweiligen Kondition zu wissen, sondern sich lediglich in die Objekte einzuzeichnen. Er durchdringt sie nicht, bleibt an der Oberfläche und verrät damit seine Distanz zu den Dingen.

"Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet (ses distances extérieures, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont seulement des distances - (et non pas des déchirements)" (punr, 81; Hervorhebungen vom Autoren).

W spricht aber auch von "Objektverlust" (LUV, 180), denn Sprache mache uns Objekte unkenntlich, indem sie sich "als ein frei bewegliches Zeichensystem" (LUV, 183) von der Wahrnehmung löse und verselbständige. Sprache verdinglicht sich und kann "langfristig die Objektwelt ersetzen" (LUV, 183). In dieser Anerkennung der Autonomie von Sprache nähert sich W dem Konzept von R-G. In SAG konkretisieren sich Objekte auch als sprachliche Zeichen, aber daneben existiert immer noch die verbindliche Aussage.

Auch bei Born und St bleibt Erkenntnisanspruch und Wahrscheinlichkeit Bestandteil ihres Realismus. Das Verhältnis Subjekt : Objekt wird nicht im gleichen Maße problematisiert oder zwanghaft wechselseitig wie bei den anderen Autoren. Objekte werden zum Teil konventionell anthropomorph gesehen. Bei Born spielen sie u.a. auch eine Statussymbol-Rolle. Diese Funktion haben Objekte auch bei N. Sarraute, deren Figuren sich in sozialen Ritualen bewegen. Andererseits haben ihre Gestalten eine affektive Relation zu ihren Gegenständen und werden "in der unmittelbaren affizierten Sinnlichkeit faßbar"⁹⁴, also auch in menschenbezogener 'Tiefe' bzw. Sinngebung und nicht nur an der von R-G propagierten 'Oberfläche'.

Subjekt : Objekt-Beziehungen mögen an der Oberfläche bleiben oder eine Tiefe erreichen - in jedem Fall werden sie nicht reflektiert, sondern in ihrer Gegenständlichkeit wahrgenommen und beschrieben. Trotz des Nebeneinanders von Mensch und Ding gibt es auch immer ein Miteinander: Das Subjekt profiliert sich am Objekt, wird dadurch erst erkennbar und umgekehrt hängt die Präsenz der Objekte von der menschlichen Wahrnehmung ab.

Das Gespräch

Das 'Sagbare' in der menschlichen Kommunikation, in der erlebten Rede, wird im Monolog und Dialog von den Autoren des Nouveau Roman und NR, wenn auch auf unterschiedliche Weise, behandelt. Die "Verlagerung der Perspektive in einen Sprechenden" läßt eine "neue, viel komplexere Situation" (LUV, 91) entstehen:

"Ich ... erlebe einen [Dialogpartner] aus den intimen Aspekten seines Bewußtseins, nehme an seinen wortlosen Gedanken und seinen verborgenen oder verleugneten Gefühlen teil, höre, wie er sich selbst reden hört, erlebe wie er sich selbst beobachtet und den anderen, der ihm vielleicht widerspruchsvoll oder unverständlich erscheint, einzuschätzen und zu durchschauen versucht. Was wörtlich geredet wird, verliert in dieser Perspektive seine Dominanz" (LUV, 91/92).

Wichtiger wird "diese dauernde Unruhe unter oder hinter den Worten, die Nathalie Sarraute den Subdialog nennt ... Der wörtliche Dialog ist nur die sozialisierte, verschlüsselte Endform dieses Geschehens". (LUV, 92)

Bei N. Sarraute ist dieser Sub-Dialog ("sous-conversation"⁹⁵), dieses "Infra-Gespräch"⁹⁶ oder "Prä-Dialog"..., "wie die Autorin heute lieber sagt"⁹⁷ eine das gesellschaftliche Ritual ständig begleitende, fluktuierende Bewegung amorpher Gefühle des Argwohns, mimischen, akustischen, motorischen Zeichen und Gesten, die nie direkt im Dialog zum Ausdruck kommen. Hervorgerufen durch eine verlogene und unauthentische Außenwelt äußert sich dieser Sub-Dialog oft in einer eigenen poetischen Sprache, den 'Tropismen' (biologischer Terminus: "durch äußere Reize bestimmte gerichtete Bewegung festsitzender Tiere und Pflanzen"⁹⁸), die ausdrücken: "les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue".⁹⁹ Dabei wird das eigentlich Gesprochene, der Dialog, nur zu einer Endphase der vorausgegangenen, unterschwellig 'Dramen' ("dramas"¹⁰⁰). Diesen Realitätsbereich hat N. Sarraute quasi 'erfunden' bzw. ihm literarische Sprache verliehen.

Auch Ws Realitätsbereich umfaßt diese verborgenen Bewegungen in Zwischenzonen, Schattenbereichen, hinter der sozialen Maske, die wichtiger sind als vordergründiges Gespräch oder auch innerer Monolog. Die Sehweisen und Gedanken seiner Hauptfigur in SAG enden nicht im Dialog, äußern sich überhaupt selten laut anderen gegenüber, wenn, dann im Bewußtseinsstrom oder nur in wenigen gesprochenen Wortfetzen. Ein bewegtes Innenleben, das sich aus Wahrnehmungen, Erinnerungen, Imaginationen, Assoziationen zusammensetzt - aber nicht in einer besonderen poetischen Sprache ausgedrückt wird wie bei N. Sarraute, bestimmt seine Hauptfigur.

Wenn Sarraute Bilder gestörter Kommunikation aufzeigt, dann folgt daraus "der ganze Automatismus des Argwohns"¹⁰¹ innerhalb des gesellschaftlichen Umgangs der Menschen miteinander, der sich noch der Normalität versichert und am Gemeinplatz festhält. Bei W schlägt diese gestörte Kommunikation um ins Neurotisch-Pathologische. Die Mangelercheinung wird zu einem Leiden des Einzelnen als Symptom des Ganzen. Beiden Autoren gemein ist die Auflösung des Normenkonformismus und eine Art 'Sub-Realismus', dem als Utopie

sein "unausgesprochenes Gegenteil ... einer Gesellschaft der angstfreien und herrschaftsfreien Kommunikation"¹⁰² gegenübersteht. Sarraute versteht sich ohne diesen Utopie-Anspruch. Er ist jedoch lt. W impliziert: "Kunst und Literatur haben immer diese utopische Dimension gehabt". Außerdem bestände auch ein Anspruch "auf eine von den Schablonen der Entfremdung befreite Sprache und ein richtiges Bewußtsein der Gesellschaft von sich selbst". (LUV, 69)

In Sts Der Platz liegt der Dialog im Diesseits des gesellschaftlichen Gesprächs. Seine Erzähler-Hauptfigur hört sehr viel Gesprochenes, das sie in der direkten oder indirekten Rede wiedergibt. Dabei sind die anderen Personen sowie der Erzähler selbst namenlos anwesend als Personalpronomen, die zum Teil austauschbar sind, d.h. Personen können in ihrer Identität nicht eindeutig klar erkannt werden. M. Butor spricht von einem "jeu des pronoms"¹⁰³, St von einer "Dialektik"¹⁰⁴ des Personalpronomens, die zwar diverse individuelle Aussagen, Beschreibungen von Bewußtseinszuständen ermöglicht, aber gleichzeitig ein Fehlen von Gewißheiten jeglicher Art bewirkt.

Das Gespräch bei Born und B bleibt oft im sozialen Klischee stecken: Floskeln, Gemeinplätze werden ausgetauscht. Ihre Figuren sind häufig satirisch überzogen und karikiert. Dagegen bleiben die Hauptfiguren, die Erzähler, komplex: Wie bei den anderen Autoren haben sie ein intensives Innenleben, das Vorrang vor der äußeren Realität, anderen Personen und dem gesprochenen Wort hat.

"Recherche", die Suche nach der Wirklichkeit

Eine Wörterbuch-Definition von "recherche" ergibt folgendes: "Effort de l'esprit pour trouver (une connaissance, la vérité), les travaux faits pour trouver des connaissances nouvelles"¹⁰⁵ - also Suche nach Wahrheit, neuer Kenntnis von Wirklichkeit.

W sowie R-G, Butor, Sarraute und Simon haben sich theoretisch zum experimentellen Roman bekannt und in der Praxis nach immer neuen literarischen Formen gesucht, um veränderte Wirklichkeit auszudrücken. Die franzö-

sischen Autoren R-G und Sarraute sehen sich in ihrer "recherche" in der Nachfolge von Flaubert bzw. Balzac, Dostojewski, etc. Sie berufen sich auf eine Tradition und halten es für die eigentliche Aufgabe eines Schriftstellers, neue Wirklichkeit mit neuen Mitteln auszudrücken. "Les formes vivent et meurent, dans les domaines de l'art, et de tout temps, il faut continuellement les renouveler" (punr, 145). Daher kann es auch keine feste Theorie geben: "Le nouveau roman n'est pas une théorie c'est un recherche" (punr, 144). R-G versteht den modernen Roman primär als eine immanente Bedeutungsstruktur, ohne Anspruch auf eine äußere Wirklichkeit. "Le roman modern ... est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure." (punr, 152) Das kreative Moment innerhalb des Romans wird betont, dient aber doch einer Konditionierung des Menschen/Lesers/Autoren, im Sinne einer 'Lesung', Dechiffrierung, von Welt ganz allgemein. "... ce sont les formes qu'il [l'homme] crée qui peuvent apporter des significations au monde." (punr, 152)

Butor nennt den Roman "le laboratoire du récit"¹⁰⁶. Auch für ihn ist formale Erneuerung die Bedingung für den Roman:

"l'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imaginer trop souvent une critique à courte vue, est la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé."¹⁰⁷

Auch er sieht literarische Form als langsame, ständige, immanente Entwicklung, aber auch in ihrer Wirkung nach außen: "dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique".¹⁰⁸

Sarraute entdeckt die "passion de la recherche"¹⁰⁹ schon bei Balzac und sieht sie historisch bei allen großen Schriftstellern. Sie bezieht sich auf Flauberts Diktum, daß es die höchste Pflicht des Schriftstellers sei, Neues zu entdecken, "découvrir de la nouveauté"¹¹⁰.

Claude Simon spricht von dem einzigartigen Abenteuer des Erzählers, der die Welt durch und mit Sprache sucht und entdeckt: "... cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture."¹¹¹

W bekennt sich wiederholt zum experimentellen Roman, zur Einmaligkeit einer Form für ein bestimmtes Thema (LUV, 94) und zur Dauer-Reflexion des Schriftstellers: "Statt einer normativen Ästhetik gibt es heute die Dauerreflexion des Schriftstellers über das Schreiben." (LUV, 82) Er spricht sich aber gegen eine "Ästhetik der Distanz" aus: "... die so vermittelten Erkenntnisse bleiben unpersönlich und abstrakt ungefähr wie das, was die Dame ohne Unterleib von der Liebe weiß" (LUV, 111).

Für W ist die "Soziologie als Ergänzungsmethode" (LUV, 125) literarischer Interpretation notwendig. Er lehnt reine Immanenz ab. Er mag zwar den Roman als einen vor- und nebenpraktischen Bereich, einen Simulationsraum sehen und damit einen erkenntnistheoretischen Anspruch nach außen erheben, den die Nouveaux Romanciers zwar nicht explizit fordern, der aber in der Form einer methodischen Konditionierung, eines 'Trainings' zur Lesung von Strukturen bei diesen auch vorhanden ist. Für W sind Literatur und Wirklichkeit Erfahrungsbereiche, die einander komplementär beeinflussen. Praktische sowie imaginäre Erfahrungen ergeben "zusammen neue Vorstellungsmuster, die schon die Matrix künftiger Wahrnehmungen und Handlungen sind, so daß die Binnenveränderungen auch wieder nach außen dringen" (LUV, 167). Er ist sich aber auch gleichzeitig seines Mediums bewußt, der Eigengesetzlichkeit von Sprache:

"Ob ich methodisch, und vielleicht in serieller Abwandlung neue sprachliche Organisationsmuster als Matrix des Schreibens wähle oder mich einem spontanen Rhythmus anvertraue, es sind mehr oder minder blinde Versuchsbewegungen, die darauf aus sind, neue Sichtweisen, neue Formen von Bewußtsein zu entwickeln." (LUV, 94; Hervorhebung von mir.)

In dieser Feststellung treffen sich Nouveau Roman und NR trotz unterschiedlicher, zum Teil gegensätzlich scheinender Formulierungen.

"Héros-narrateurs" - die Hauptfigur als Erzähler

Die 'Helden', die Hauptfiguren des NR und des Nouveau Roman, das Ich im Singular oder in der Dialektik der Personalpronomen, sind immer auch zugleich die Erzähler, deren Bewußtsein und Blick die Perspektive bestimmen. R-G nennt diese Hauptfigur deshalb "héros-narrateur" (punr, 177). Diese subjektive

Figur kann sich noch hinter ihrem Blick verbergen und zu einer bloßen die Umwelt abbildenden Kamera-Präsenz werden: "héros sans naturel comme sans identité" (punr, 168). In beiden Fällen steht der Schöpfer der Figuren oder der Blicke dahinter, nämlich der Autor ebenso wie sein Leser, der den perspektivischen Bewegungen folgt, diese nachvollzieht bzw. erst kreativ herstellt. Der Leser wird mit der Erzähler-Hauptfigur zum Beobachter und teilweise sogar zum 'Voyeur' (bei R-G und B). Er weiß genauso wenig wie dieser und muß sich, einem Detektiv ähnlich, ein Gesamtbild des möglichen Geschehens erst nach und nach zusammenbauen.

"Der scheiternde Detektiv ist eine Zentralfigur des nouveau roman. Dieser Detektiv bleibt immer im Informationsdefizit. Er kann die Vieldeutigkeiten nicht beseitigen, sondern vermehrt sie nur ... er ist Vertreter des Autors und seines problematisierenden Blicks." (LUL, 101)

Ob ein 'wirklicher' Detektiv wie z.B. in R-Gs Les Gommès, der sich stellvertretend für den Autoren sowie den Leser in der fiktiven Welt zurechtfinden muß, oder ob Erzähler-Hauptfiguren, 'Rechercheure' (wie z.B. Butors Hauptfigur in L'emploi du temps), - beide erforschen Labyrinth-Strukturen in unbekannten Umgebungen.

Ws zunehmend verwirrte Hauptfigur in SAG versucht sich in ihrer Umwelt zu orientieren. Bs Erzähler mit Kamera-Auge irrt scheinbar ziellos in seiner Umgebung herum und nimmt Dinge wahr, die mehr und mehr auf ein mögliches sexuelles Verbrechen schließen lassen. Hier scheitert der Leser als Detektiv, denn er bleibt, wie W es ausdrückt, in einem "Informationsdefizit" (LUL, 101).

Eine weitere "héros-narrateur"-Figur des Nouveau Roman und des NR als entdeckende, das Unbekannte suchende Person ist der Reisende. Damit ist nicht der traditionelle, an Erlebnissen und 'Abenteuern' reiche Reise-roman gemeint, sondern es handelt sich primär um Orientierungen und Selbstfindung des Ichs, wobei die neue Umgebung, das Reiseziel im konventionellen Sinn, unbeschrieben und unerklärt bleibt. In Butors L'emploi de temps bleibt die Stadt ein Labyrinth, in seinem Roman La modification geht es um eine Reise der inneren Selbstfindung - der Reisende steigt nie aus dem Zug aus.

"Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque - tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit." ¹¹²

Es ist also bereits die Entfernung zwischen Leser und Romangeschehen, die eine Reise konstituiert, ein Sich-Fortbewegen aus dem gewohnten Bereich.

W definiert seine Position als Schriftsteller vom Zugplatz aus:

".. in all diesen Häusern leben Menschen, die etwas von mir haben und doch anders sind. Ich unterscheide mich, ich bin ihnen ähnlich. Ich möchte sie kennenlernen, ich möchte mich kennenlernen. Ich möchte an dem fremden Leben teilnehmen, ich möchte mich davon abgrenzen. Ich werde einen Roman schreiben." ¹¹³

Die Bilder aus dem Zug heraus sind für ihn "wie Zeichen eines geheimnisvollen, unbekannten Lebens" ¹¹⁴.

Borns und Sts Erzähler sind Reisende, die in ihrer neuen Umgebung weniger Neues und Geheimnisvolles zu entdecken scheinen, als eher das Alltäglich-Vertraute, dieses dafür aber umso intensiver. Borns Ich-Erzähler findet sich und die Umwelt, die er gerade verlassen hat, überall wieder reflektiert. Das konventionelle Modell 'Reiseroman' wird bei ihm parodiert. Abgesehen von verhältnismäßiger Ereignislosigkeit ändert der Erzähler sein vorgesehene Reiseziel, und der Roman endet an einer Zwischenstation am Ende des zweiten Tages - das endgültige Ziel, wenn es eins gibt, bleibt unbekannt. Wie bei Butors Hauptfigur ist auch bei Borns Erzähler die Innenwelt der Erinnerung, Imagination, Assoziation wichtiger als die Außenwelt.

Sts Ich-Erzähler ist bereits an seinem Urlaubsort angelangt. Seine Beschreibungen gelten der täglichen Routine seiner Spaziergänge und wiederholten Beobachtungen, die er dabei macht. Er lebt auch in sich und aus sich heraus, indem er seinen Blick obsessiv auf alles richtet und damit das Alltäglich-Banale zu neuer Bedeutung anschwellen läßt.

Schlußwort

Wenn wir bei den obigen Überlegungen hauptsächlich vom Nouveau Roman ausgegangen sind und auch ausführlich zitiert haben, so um zu belegen, was als Hintergrund zu den Kriterien der vorliegenden Arbeit zu sehen ist.

Die Autoren des Nouveau Roman und NR mögen viel Gemeinsames haben, in der theoretischen Formulierung (die auf beiden Seiten ungleich ausfällt, da für den NR nur W als Theoretiker in Frage kommt) und in der Praxis ihrer Romane. Nur ein näherer Blick auf die Strukturen der Werke der Autoren zeigt, daß trotz Gemeinsamkeit viele Unterschiede bestehen, so daß ein direkter Vergleich zwischen einem so vielfältigen Oeuvre unmöglich erscheint. Auch bietet sich Beschränkung hinsichtlich der Vielzahl der Autoren an.

DIETER WELLERSHOFF: DIE SCHATTENGRENZE

Einführung

Die Schattengrenze (SAG)¹ ist ein Roman sich steigender psycho-pathologischer Zustände. Die namenlose Hauptfigur "er" durchlebt verschiedene Stadien einer Entwicklung, die ihren Höhepunkt im Ausbruch der Psychose finden. Aus der Innen-Perspektive der Hauptfigur nimmt der Leser teil an ihren Wahrnehmungen und an ihrem Lebensgefühl unter dem Einfluß von ganz persönlichen Erlebnismodalitäten wie Müdigkeit, Trunkenheit, Fantasie, Neurose, Wahn, Psychose und verfolgt, wie die 'objektive', 'reale' Umwelt für die Hauptfigur immer mehr zu einer feindlichen Scheinwelt wird. Es ist das Ziel dieser Arbeit, den Verlauf dieser psychischen Zustände, ihre schwankende, unterschiedliche und doch zum Teil sehr ähnliche Konkretisierung aufzuzeigen.

Die Umwelt wird für die Hauptfigur immer wieder zu einem Widerstand, den es zu überwinden gilt. In dieser ständigen Auseinandersetzung bleibt "er" unterlegen. So wie sich der einzelne am Widerstand des Ganzen mißt, so ist umgekehrt "diese Subjektivität ... der Widerstand, an dem das Allgemeine konkret wird und zwar zugleich als Zeugnis und Kritik" (LUV, 96). Es geht Wellershoff (W) darum, dieses Spannungsverhältnis und seine Problematik darzustellen.

Der Zwangskranke reagiert hypersensibel auf den Widerstand seiner Umwelt und projiziert seine primären Ängste, Wünsche und Aggressionen auf sie. Er ist aktiv, beobachtet, belauscht, reflektiert und imaginiert ständig, bis dieser Zustand in die pathologischen Erfahrungen der Entfremdung umschlägt und er die gleichen Wahrnehmungs- und Bewußtseinsvorgänge passiv erlebt als Verfolgungsfantasien. Die Wahrnehmungen der Hauptfigur zeigen dem Leser sein ungelebtes Leben in einem dunklen exterritorialen Bereich, seine "eigene und verdunkelte Nähe"². Dieses Leben ist vom herrschenden Realitätsprinzip ausgeschlossen, aber potentiell in jedem

von uns vorhanden. W macht es sichtbar, um unseren bewußten Erfahrungsbereich zu erweitern. "Er" ist der Gefangene und schließlich das Opfer seines eigenen Bewußtseins, doch hat seine Verfassung ihren Ursprung im Konflikt mit den Normen der Gesellschaft, der zum Auslöser seiner Krise wird. K. Conrad bezeichnet den Wahn "als Zeichen der Nichtbewältigung der Krise"³. Für W sind das Schreiben und das Lesen eine "Modellkrise, in die man sich freiwillig hineinbegibt"⁴. Mit der von ihm inszenierten Krise will W mit gesellschaftlichen Tabus brechen, die jedes individuelle Verhalten, vor allem berufliches und soziales Versagen und Pathologisches, privatisieren und "als belanglose Individualpsychologie" (LUV, 42) denunzieren.

W stellt vorherrschende Konventionen und den Begriff des 'Normalen' in Frage, wie es auch R.D. Laing tut, der schreibt,

"that schizophrenia is a possible outcome of a more than usual difficulty in being a whole person with the other, and with not sharing the common-sense (i.e. the community sense) way of experiencing oneself in the world"⁵.

Auch bei Laing ist die Schizophrenie keine Krankheit, die den Betroffenen von der Gesellschaft absondert, sondern eher eine existentielle Position, ein der Mehrheit entgegengesetzter und sie ergänzender Erfahrungsbereich.

"The patient has not got schizophrenia. He is schizophrenic."⁶ In diesem Zusammenhang muß man SAG sehen. W spricht von "Entfunktionalisierung" durch Loslösung aus gewohnten Zusammenhängen: "Was darin erscheinen will, ist ihre unausgesprochene Totalität" [der Zweckverbände, der Assoziationen] (LUV, 171) und

"Das totale Environment fordert als Gegenbild keine Idealität esoterischer Formen, keine Rückprojektion auf alte Sinnbilder, sondern die Komplexität eines totalen Realismus, der Entsprechungen erfindet, die unsere Bedingungen durchschaubar machen" (LUV, 62). (Hervorhebung von mir.)

Der an den Normen der Gesellschaft Gescheiterte macht uns unsere 'Bedingungen' bewußt, denn er erlebt, im Gegensatz zum 'Normalverbraucher', die

Gesellschaft als Widerstand. In diesem komplementären Sinn ist Ws "totaler Realismus" zu verstehen.

Über K. Hamsuns Hunger schreibt W:

".. während die Zusammenbrüche dieses haltverhungerten Menschen zugleich Durchbrüche sind, die, noch chaotisch, sein Werdenspotential zeigen ... Daß es zu Ende zu gehen scheint, wird zur Bedingung der Innovation" (LUL, 26).

In SAG wird der psychische Zusammenbruch auch zu einem Durchbruch. Wenn eine Innovation auch nicht im Roman selbst stattfindet, so ist sie doch eine notwendige weitere Folge. Trotz aller Negativität kann die Psychose selbst oder gerade auch die Nähe des Todes zu neuer Freiheit, zu einem neuen Anfang und zu erneuter Wahrnehmung verhelfen.

"Verbrecher, Normverletzer aller Art, Ausbrecher aus der Ordnung, dem Alltag, der Vernunft, Verrückte und Scheiternde werden so noch immer in ihrer offenbaren Negativität zu durchscheinenden Urbildern der Freiheit und zugleich der sie vereitelnden Zwänge" (LUV, 40).

Wenn es auch der Hauptfigur in SAG selbst nicht gelingt, sich aus ihren psycho-pathologischen Zwängen zu befreien im Sinne einer Bewältigung und Transzendenz ihres Zustandes, so ist sie doch der "Ausbrecher aus der Ordnung" und als solcher im Sinne Ws ein "Urbild der Freiheit" und ein Vorbild für den Leser, der durch "fiktives Handeln" (LUV, 22) lernt.

Die Hauptfigur in SAG hat sich aber nicht nur durch ihren psychischen Zerfall, sondern auch durch ihre kriminelle Tätigkeit immer weiter von der Gesellschaft, in der sie lebt, entfremdet. Beide Aspekte bedingen einander: "Er" ist kein Karrieremensch und war in seinen bisherigen Hilfsarbeiter-Positionen immer ein Versager. Seine erneute Chance als Angestellter im Autohandel verspielt er, indem mit seiner Hilfe und Billigung Reparaturwagen 'frisiert' und dann ins Ausland verkauft werden. Damit einher gehen Buchungsfälschungen, deren Entdeckung "er" ständig befürchten muß. Dazu kommt noch, daß die Steuerbehörde gerade die Unterlagen der Autofirma überprüft. Diese verschiedenen Faktoren treiben die Hauptfigur in die Enge und veranlassen sie zur Flucht ins Ausland, verstärken ihren Verfolgungswahn und beschleunigen den Ausbruch der Psychose.

Der Roman gliedert sich in fünf Teile, die aber in ihrer Anordnung eher dem fluktuierenden Bewußtsein der Hauptfigur folgen als einem chronologischen, linearen Ablauf. Es handelt sich um einen subjektiven Raum und eine subjektive Zeit, die assoziativ ein 'Handlungsmuster' herstellen. Wir wollen aber einen kurzen Überblick der Gliederung des Romans skizzieren:

- Teil 1: "Er" befindet sich in seiner gegenwärtigen Situation und versucht, schon konfus, sich aus der kriminellen Affäre zu ziehen.
- Teil 2: Während der Nacht: Wir erfahren die Vorgeschichte des jetzigen Zustands durch seine Erinnerungen. Noch größere Verwirrtheit und Erschöpfung.
- Teil 3: Im Jetzt der Vordergrundhandlung: die Party und anschließend das Verbrennen des gestohlenen Wagens.
- Teil 4: Flucht und Ausbruch der Psychose.
- Teil 5: Danach: Er lebt in Holland, versteckt vor seinen Verfolgern.

Die zunehmend verwirrte Innen-Perspektive der Hauptfigur auf ihre Außenrealität verhindert jedoch jedes lineare Lesen. Eine 'Handlung' läßt sich erst nach und nach, und dann nur schematisch, erstellen.

Dies ist der Bezugsrahmen des Romans. Unser Hauptinteresse gilt den Wahrnehmungs-Strukturen in SAG und vor allem dem Blick der Hauptfigur, durch den sie sich mehr als durch Reflexionen zu erkennen gibt.

Das menschliche Sensorium

W schreibt in seinen Arbeitshypothesen zum NR, daß

"an Stelle der universellen Modelle des Daseins, überhaupt aller Allgemeinvorstellungen, der sinnlich konkrete Erfahrungsausschnitt, das gegenwärtige alltägliche Leben in einem begrenzten Bereich"

trete und daß der NR die Gesellschaft durch genaues Hinsehen kritisiere⁷.

Dieses "Hinsehen" definiert er dann weiter mit Begriffen der Filmtechnik:

"Wechsel zwischen Nah- und Fernsicht, Zeitdehnung und Zeitraffung". Mit dieser Optik soll die Wahrnehmungsfähigkeit des Lesers weiterentwickelt

und erneuert werden. Wir wollen hier versuchen, nicht nur das Sehen, sondern auch die anderen Wahrnehmungssinne, das Hören, Fühlen sowie das Bewußtsein der Hauptfigur in SAG näher zu bestimmen.

Der Versuch, eine Sinneswahrnehmung in eine Schreibweise umzusetzen, ist nicht unproblematisch. Gleichzeitige Empfindungsvielfalt, unmittelbares Innesein kann nur in einem reflektierten Medium, der Sprache, in einer Sukzession mitgeteilt werden. Hinzu kommt, daß Sprache, die mit Hilfe eines Systems von verbalen Zeichen das Wahrgenommene formulieren und fixieren soll, bei den Sinneswahrnehmungen des Tastens, aber auch des Riechens und Schmeckens, Schwierigkeiten in der Benennung hat und meistens nur mit Metaphern und Vergleichsformeln operieren kann.

Außerdem vermag man das Wesen der Dinge selbst nicht auszudrücken, sondern immer nur die Relationen der Dinge zu den Menschen, also 'anthropomorphe' Sinngebungen. W macht uns diese anthropomorphen Qualitäten von Sprache bewußt, indem er mit der verzerrten und gesteigerten Wahrnehmungs-Perspektive eines Neurotikers und Psychotikers Dinge und Menschen verfremdet und sie so neu und vieldeutig sieht. Es ist zweifelhaft, wie treffend man Eindrücke und Empfindungen des Sensoriums durch Sprache wiedergeben kann. W vermeidet einmalig-starre Bedeutungs-Fixierung durch Sprache weitgehend durch strukturelle Mittel: Geschehenes wiederholt sich, Bilder tauchen variiert und modifiziert wieder auf, Gefühltes und Gehörtes wird nochmals empfunden, in unterschiedlichen Erlebnismodi. Sinnes-Empfindung ist per Definition subjektiv, ein Vorgang, der immanent aus der strukturellen Organisation des Textes bewußtgemacht wird. Hinzu kommt, daß die Vordergrundhandlung im Jetzt des Romans (Ablauf der letzten Tage und Nächte vor dem Ausbruch der Psychose und der Flucht ins Ausland) und Imaginationsprozesse sich vermischen und in der Schreibweise miteinander identisch sind. Es finden "unkontrollierbare Verschiebungen vom Realen ins Hypothetische, Imaginäre, Wiederholungen des scheinbar gleichen

Vorgangs" (LUV, 26) statt, wie sie W auch bei R-G feststellt. Die Anlage des Textes verhindert vorschnelle Bedeutung und Sinngebung. Der Leser kann momentane Wahrnehmungsweisen und Empfindungen erst nach und nach im Verlauf des Textes zu anschaulichen Vorstellungen zusammensetzen und daraus Schlüsse auf die Gesamtverfassung der Hauptfigur und den 'Handlungsablauf' ziehen. Aber selbst das ist nur begrenzt möglich, denn die Vielzahl dieser Eindrücke kann nicht ohne weiteres zu einem Ganzen zusammengeschweißt werden. Der Gesamtvorgang besteht aus vielen Einzelwahrnehmungen und behält seine mehrdeutige Offenheit.

Die unmittelbare Wahrnehmung des Ichs ist immer schon von einem subjektiven Imaginationsraum geprägt. Ein sinnlicher Eindruck ist nicht etwas Vereinzelt und Momentanes, sondern er wird mitbestimmt von vorangegangener sinnlicher Erfahrung. Wir bewegen uns in einer Raum-Zeit-Totalität mit fließenden Grenzen.

Der Grad des "Betroffenseins"⁸ des Individuums durch eine sinnliche Wahrnehmung ist unterschiedlich. Die Aufdringlichkeit von Gerüchen und Geräuschen, die Intensität von Farben und Konturen hängen von der jeweiligen physischen und psychischen Verfassung des Erlebenden ab. Wirklichkeit konstituiert sich durch das, was mich betrifft und wovon ich mich betroffen fühle. Es ist eine subjektive Realität. Im sinnlichen Erleben erfahren wir stets die äußere Welt und uns zugleich, nicht das eine ohne das "Andere", das heißt "das allen Sinnen Gemeinsame"⁹. In der Vielzahl der Modalitäten reicht das Spektrum der Sinne vom Sichtbaren hinüber zum Schmerz. Innerhalb dieses Feldes variieren die Aspekte in bezug auf

"Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Richtung, Grenze, Distanz, Bewegung, Physiognomie, Gemeinschaft, Freiheit und Gebundenheit, Kontakt, Gegenständlichkeit, Zählbarkeit, Teilbarkeit, Meßbarkeit, Leer-Formen, Möglichkeit der Abstraktionen, der Erinnerung, der Mitteilbarkeit"¹⁰.

In SAG treffen wir auf eine derartige Liste vielfacher Schattierungen und Nuancierungen des sinnlichen Erlebens, angefangen mit einer relativ 'objektiven' Wahrnehmung der Umwelt bis zur isolierten Realität der Wahn-

vorstellungen und der Todesstille des schizophrenen Schubes. Dazwischen liegen die "entstalteten Modalitäten"¹¹, hervorgerufen durch Primärphantasien, Übermüdung, Schmerz, Trunkenheit, die häufig denen der pathologischen Modalitäten in ihren Derealisations- und Depersonalisations-Syndromen gleichen: Halluzinationen, Wahn, Spaltungs- und Verdoppelungserlebnisse. 'Normale' Wahrnehmungen bedingt durch Übermüdung etc. finden in der pathologischen Erlebnisweise einen gesteigerten Ausdruck. Conrad setzt die Erlebnisform der Schizophrenie in engste Beziehung zum Traum und meint, man könne "Wahnhalte psychoanalytisch genau wie Traumhalte verwenden"¹². In SAG kann man diese beiden Modi kaum voneinander unterscheiden. W stellt alle diese Erlebnisformen nebeneinander und sie ver selbständigen sich, überschneiden sich und gehen ineinander über.

Welt als Bilderfolge

Der Klappentext des Romans spricht von einer "flackernden Bilderfolge der Angst und Illusion", einer Welt des Scheins durch die Perspektive der Angst gesehen. Eine Sukzession von Bildern, die projizierte Erinnerungen, Reflexionen, Vorstellungen, Fantasien sind. Da die Reihenfolge nicht linear-chronologisch ist und für alle Bilder die gleiche Schreibweise gilt, hat der Leser den Eindruck, daß auch die Vordergrundhandlung sich in dem reflexiven, assoziativen Bilderbogen vor dem geistigen Auge der Hauptfigur abspielt und nicht im unmittelbaren Geschehen. "Er" denkt in Bildern und abstrahiert nicht in Begriffen, und häufig sind diese Bilder eine Metapher, eine Analogie für seine subjektive Realität, eine Poetisierung seines komplexen Bewußtseinszustandes.

"Gerade die Symbolisierung, die Bildwerdung, die der Verschlüsselung dient, erlaubt es auch, die verborgenen Tendenzen bis zu ihren äußersten Möglichkeiten auszuformulieren", schreibt W (LUV, 40). Hier sind wir nah am Traum, dessen konzentrierte Bildhaftigkeit W fasziniert, weil er seiner Kategorie

des Poetischen entspricht (LUL, 33). Überhaupt hat der ganze Roman diesen Traum-Charakter durch seine Bilderfolgen, die unmittelbar vor dem Betroffenen ablaufen, ohne eine klärende Distanz. Seine primären Impulse, Angst, verdrängte Wünsche und Aggressionen manifestieren sich hier in ihrer Bildwerdung. Sie kommen an die Oberfläche, und je kränker "er" sich fühlt, umso mehr wird er von Bildern der Angst, Verfolgung und Aggression heimgesucht.

Conrad spricht von einem "Wettstreit der Sehfelder" bei einem Wahnkranken, in dem bald das eine, bald das andere Bild vorherrscht: "Jeweils ein Bild setzt sich immer wieder gegen das andere durch, löst das andere ab oder stört es"¹³. Dies entspricht auch der Traum-Struktur. Das Resultat ist eine vielschichtige, verworrene Wirklichkeit des Romans. Der Schizophrene schwankt auch zwischen zwei Wahrnehmungsmodalitäten, der 'normalen' und der 'wahnhaften': es ist typisch für ihn, daß er sich zwischen der Welt der konkreten Dinge (aus der er kommt und aus der sich seine Krankheit entwickelt hat) und der Welt der Phantome hin und her bewegt.

Das Spontan-Anschauliche des Sehens hat also absoluten Vorrang vor dem reflexiv-rationalen Element. Es handelt sich in SAG um Bewußtseinsprojektionen, gedachte, gefühlte, gehörte und gesehene Bilder, formuliert in Sprache.

Die Optik der Filmkamera

Visuelle Wahrnehmung ist der vorwiegende Sinn in SAG; die Umwelt wird von der Hauptfigur in wechselnden Schärfen und Einstellungen gesehen, so daß man immer wieder an das Kamera-Auge des Films erinnert wird. W hat sich des öfteren in seinen theoretischen Äußerungen zu der Kamera-Technik des Films bekannt und diese mit literarischen Schreibweisen verglichen. Er

spricht davon, daß der Film mit seinen Schnitten und Blenden, Standbildern und Fahrten, Totalen und Details, scharfen Ausleuchtungen und Weichzeichnern

"konventionelle Bild- und Sinneinheiten auseinanderfährt und bisher unbeachtete, oder sagen wir, weggeordnete Realitätselemente auffällig macht, einsammelt und probeweise zusammenfügt" (LUV, 58).

Also eine Inszenierung, "um Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen und neue Wahrnehmung zu ermöglichen"¹⁴, durch Verfremdung des Bekannten.

Ws literarische Intentionen decken sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit dem eigentlichen Filmstoff, laut S. Kracauer der Darstellung der physischen Realität des Alltags und der "Rettung der sichtbaren Welt"¹⁵ des bekannten Alltags. Kracauers Filmtheorie war für W von großer Bedeutung.¹⁶ Der Film macht uns die oft 'übersehene' physische Realität neu erfahrbar. Dabei stehen Objekt und Subjekt gleichberechtigt nebeneinander: Das scheinbar Belanglose ist so interessant und wesentlich wie alles andere. Wir sehen das Alltägliche und Vertraute mit neuer Aufmerksamkeit durch das Auge der Kamera, die Fragmente vor der Totale oder Halbtotale, die Einzelheiten vor dem Ganzen.

".. Einzelheiten, die in unsere Aufmerksamkeit treten, indem sie vom Text, von der Kamera benannt oder erfaßt, hervorgehoben werden [gewinnen] eine gesteigerte Gegenwart"¹⁷.

Die bekannte Optik wird durch eine unbekannte, rätselhafte, ständig bewegte ersetzt. W sieht hier die Ähnlichkeiten der Medienrealitäten in bezug auf Fakten und deren Zeichenkraft, das semiotische Wesen der kinematographischen Prinzipien.

"Denn gerade beim Film kann man feststellen, daß es neben den Zeichen, deren Funktion es ist, Dinge zu bezeichnen, auch Dinge gibt, die man als Zeichen benützen kann." "Es ist gerade jenes (optische und akustische) Ding, das in ein Zeichen verwandelt wird, welches das spezifische Material des Kinos ausmacht."¹⁸

R. Jacobson und andere russische Formalisten haben ja gezeigt, wie jedes Phänomen sich auf der Leinwand in ein Zeichen verwandelt. Dinge sind also

spricht davon, daß der Film mit seinen Schnitten und Blenden, Standbildern und Fahrten, Totalen und Details, scharfen Ausleuchtungen und Weichzeichnern

"konventionelle Bild- und Sinneinheiten auseinanderfährt und bisher unbeachtete, oder sagen wir, weggeordnete Realitätselemente auffällig macht, einsammelt und probeweise zusammenfügt" (LUV, 58).

Also eine Inszenierung, "um Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen und neue Wahrnehmung zu ermöglichen"¹⁴, durch Verfremdung des Bekannten.

Ws literarische Intentionen decken sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit dem eigentlichen Filmstoff, laut S. Kracauer der Darstellung der physischen Realität des Alltags und der "Rettung der sichtbaren Welt"¹⁵ des bekannten Alltags. Kracauers Filmtheorie war für W von großer Bedeutung.¹⁶ Der Film macht uns die oft 'übersehene' physische Realität neu erfahrbar. Dabei stehen Objekt und Subjekt gleichberechtigt nebeneinander: Das scheinbar Belanglose ist so interessant und wesentlich wie alles andere. Wir sehen das Alltägliche und Vertraute mit neuer Aufmerksamkeit durch das Auge der Kamera, die Fragmente vor der Totale oder Halbtotale, die Einzelheiten vor dem Ganzen.

".. Einzelheiten, die in unsere Aufmerksamkeit treten, indem sie vom Text, von der Kamera benannt oder erfaßt, hervorgehoben werden [gewinnen] eine gesteigerte Gegenwart"¹⁷.

Die bekannte Optik wird durch eine unbekannte, rätselhafte, ständig bewegte ersetzt. W sieht hier die Ähnlichkeiten der Medienrealitäten in bezug auf Fakten und deren Zeichenkraft, das semiotische Wesen der kinematographischen Prinzipien.

"Denn gerade beim Film kann man feststellen, daß es neben den Zeichen, deren Funktion es ist, Dinge zu bezeichnen, auch Dinge gibt, die man als Zeichen benützen kann." "Es ist gerade jenes (optische und akustische) Ding, das in ein Zeichen verwandelt wird, welches das spezifische Material des Kinos ausmacht."¹⁸

R. Jacobson und andere russische Formalisten haben ja gezeigt, wie jedes Phänomen sich auf der Leinwand in ein Zeichen verwandelt. Dinge sind also

zugleich auch immer Zeichen, wie in der Literatur, wo das Wort zunächst ein materielles Zeichen, eine Buchstabenschrift darstellt und dann durch die 'Einstellungen' oder entsprechenden Einsatz und Verwendung im Text unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann. Wertow hat von allen russischen Filmschöpfern und Filmtheoretikern am klarsten die Beziehung zwischen signans, signatum und denotatum erkannt. Seine das Medium selbst reflektierenden Filmsequenzen aus den zwanziger Jahren haben den seriellen oder strukturalen Film der 60/70er Jahre vorweggenommen, bei dem die Eigengesetzlichkeit des Films mehr in bezug auf Materialität erforscht wird.

Bei W finden wir entsprechende Reflexionen der Medienrealitäten sowohl auf der sprachlich-literarischen als auch auf der pragmatisch-filmtechnischen Ebene, wie wir im folgenden aufzeigen möchten.

- Detail und Totale

Im Zusammenhang unserer Untersuchung interessiert hier zunächst die Kamera-Bewegung, mit eingelegtem Schwarz-Weiß-Film, die sich auf allen Strukturebenen durch den Roman zieht. Dieses Wahrnehmungsfeld der Schwarz-Weiß-Kontraste kann in symbolischer, aber auch in physischer und psychologischer Bedeutung gesehen werden. Die nuancierte Optik des Schwarz-Weiß-Films ist eine Strukturtechnik, die W einsetzt, um zwischen zwei Wirklichkeiten zu vermitteln: der Außen- und Innenwelt eines sich immer mehr verzerrenden und auflösenden Wahrnehmungsbewußtseins. Durch scharfe Hell-Dunkel-Einstellung, Ein- und Ausblenden, Weichzeichner und flimmernde Grautöne werden diese Welten dargestellt.

Im allgemeinen wird ein Gegenstand von der Hauptfigur mit großer Schärfe und Präsenz gesehen, dann weniger klar, verschwommen, nebelhaft. So fühlt "er" z.B. einen neurotischen Durst, ist dann in einer Gaststätte und sieht in Rückblende Hildes "grobgeöffneten Mund, die Zähne, das weiß-

liche Gewimmel, in das er sich auflöste'(S. 13). Er sieht also ein Detail der Physiognomie Hildes, das sich dann wie in einer filmischen Nahaufnahme oder beim Ausblenden in die materiellen Bestandteile (Körnung des Filmpositivs) auflöst.

Er löst sich von diesem Erinnerungsbild, kehrt zur Idee des Trinkens zurück, in die 'Totale' seiner Wohnung. Dieser Übergang von Detail auf Totale ist typisch für die Perspektive der Hauptfigur. Die wiederholte Wahrnehmung der Zähne Hildes, d.h. die Serie in ihrem jeweiligen Kontext, läßt einen gewissen 'Sinn' vermuten: Zähne als Zeichen von Erotik, Aggressivität. Dabei ist es prekär, hier deuten zu wollen, denn der Sinn ist verborgen und vom Begriff noch nicht eingeholt. (Vgl. LUL, 33) Die Serie bleibt für weitere Modifikationen offen.

Menschliche Physiognomien werden von der Hauptfigur fast ausschließlich in der Form von Details wahrgenommen. Der Schwarz-Weiß-Kontrast ist bei Gesichtern sehr stark; durch die Weichzeichner-Technik können die Kontraste aufgelöst werden und Gesichter verschwimmen. Im umgekehrten Sinn wird das Zeitungsbild mit der Autobande von ihm 'überscharf' gesehen, denn er identifiziert zunächst das Objekt selbst, d.h. die Körnung als Bildsubstanz und dann erst die durch das Medium reproduzierte Wirklichkeit: "Das war das Bild, grau, verschmiert, die Flecken waren Menschen." (S. 196)

Weitere Beispiele für den Übergang von Detail auf Totale gibt es anläßlich des Besuchs von Paul. "Er" trifft dabei auf Karl und dieser wird zunächst von unten gesehen: "... das Bein in dem schwarzen Wollstrumpf, der blank geputzte Schnürschuh" (S. 168). Darauf folgt die Totale von Pauls Frau, die auf der anderen Seite auf das Haus zugeht. Oder aber seine Sicht der Party-Gäste, die er fragmentarisch wahrnimmt:

"Verschiebungen, nackte Arme, die Gläser haltend, ein Männerarm, der sich unter einen Frauenarm schob, ein Knie, gewinkelt unter einem Kleidersaum" (S. 141)

gehen über in einen impressionistischen Gesamteindruck des Gartens.

W beruft sich auf Kracauer und schreibt:

"Solche Komplexe [von Details] erscheinen realer als die konventionellen Ansichten, weil sie zufälliger sind, weniger geordnet durch Vorentscheidungen über Wichtigkeitsgrade, sie zeigen im Ausschnitt etwas von der Dichte, Vielfalt und Unausschöpfbarkeit des Realen." (LUV, 89/90)

In dieser Technik der Dissoziation und Isolierung kommt Zufälliges und Sinnloses zum Vorschein, entsprechend dem Kamera- und dem menschlichen Auge, das fragmentarisch, uneinheitlich und diskontinuierlich wahrnimmt. Damit wird die Welt wieder zum Geheimnis 'verfremdet' und muß neu gesehen werden. Aus den Einzelwahrnehmungen kann sich der Leser erst nach und nach ein Bild des Ganzen machen. Das ist Ws Definition des Poetischen:

"Man kann es also zum Maß der Poesie erklären, wie fremd, wie neu, wie unbekannt die scheinbar bekannte Welt durch sie erscheint."¹⁹

- Hell-Dunkel-Kontraste

Die vielen Grautöne, Bilder des 'Nebels', entsprechen der Auflösungstechnik der Kamera und veranschaulichen die unklare Sicht der Hauptfigur, ihre zunehmende Verwirrung gegenüber sich selbst und der Umgebung. Die Grenzen zwischen Hell und Dunkel sind nicht mehr scharf gezogen, sondern gehen ineinander über und bilden die "Schattengrenze", in der Realitäten nicht mehr klar erkannt werden können. In den fortgeschrittenen Stadien seiner Depersonalisation, kurz vor dem Ausbruch der Psychose, steht "er" vor einem "Schacht, der mit farblosem fließendem Nebel gefüllt war" (S. 230). (Hervorhebung von mir.)

In dem Ineinanderübergehen von Hell und Dunkel, von Tag und Nacht, existiert die Hauptfigur in einem Nebel, "... vielleicht die Zeit seit seinem Verschwinden ... seiner Unsichtbarkeit" oder "sein Wenigerwerden" (S. 240). Nebel wird als Substanz- und Identitätsverlust der Figur empfunden. Jansen bezeichnet das Realitätsfeld in SAG als den diffusen Bereich, "das nebelhafte Bewußtsein von einem wiederum nur nebelhaft Bewußten. Nebelgräue ist die vorherrschende Nuance vor der Helle und Klarheit und der Dunkelheit."²⁰

Nicht nur psychosomatischer oder 'metaphorischer', auch 'atmosphärischer' Nebel umgibt die Hauptfigur, als ihr Auto auf der Landstraße eine Panne hat. Dämmerung und Dunkelheit haben häufig eine fließende Gestalt: "Die Dunkelheit nahm wellige Formen an" (S. 204), oder sie treibt in Schollen vorbei. Dunkelheit ist eine "Form der Leere"²¹ wie die Stille, und das imaginierende Bewußtsein kann optische Täuschungen in ihr wahrnehmen, die dann zu Traum-Bildern werden. Die Grenzen zwischen Wachen und Träumen sind fließend. Erinnerungen, Gedanken erscheinen als "flüssiges Aufsteigen und Verschwinden, man konnte nie erkennen, wann es der Schlaf war" (S. 187).

Halluzinationen in der Dunkelheit nehmen bedrohliche Physiognomien an. Gleichzeitig schützt die Dunkelheit: die Zeit der Nacht kann nicht zur Verfolgung der Hauptfigur benutzt werden, so daß "er" sich sicherer als sonst fühlt. In einer Erinnerung aus dem Krieg wird die Dunkelheit so intensiv empfunden, daß er sie "riechen" kann oder sie ihn wie "Modergeruch" (S. 130) umgibt. Atmosphäre, die schützt und bedrängt. Die Bar, die er besucht, ist dunkel, und die Gesichter der Bardamen sind weiß und geschwellen, ihre Haare sind schwarz. Hildes Kleid wird einmal als schwarz beschrieben und mit der Helligkeit ihrer Haut kontrastiert. Die Blässe der Haut, dunkle Kleider und die Bar evozieren ein artifizielles, ungesundes Bild. Für die Hauptfigur sind es eher dramatische Inszenierungen ihres Lebensgefühls.

Im Teil 5 des Romans, dem Ausbruch der Psychose, findet eine Steigerung dieser Bilder statt. Die Umwelt erstarrt zu einer Kulisse, das Leben wird als Tod empfunden. Er sieht Schiffe im Hafen,

"die an weiß gestrichenen Pollern vertäut sind, schwarze Schiffsrümpfe, leer, mit schwarzen Brettern zugedeckt, die Masten umgelegt, die Segel grau verschnürte Wülste. Schwarze Autoreifen hängen an der Kaimauer" (S. 236).

Selbst die "braunroten" Häuser lockern die Farbskala kaum auf. Extreme Leerformen des Hell-Dunkels, des Nebels und der Stille geben ein Bild der Todesstarre, der Kulissenhaftigkeit der Welt. Die Szene ist scharf ausge-

Nicht nur psychosomatischer oder 'metaphorischer', auch 'atmosphärischer' Nebel umgibt die Hauptfigur, als ihr Auto auf der Landstraße eine Panne hat. Dämmerung und Dunkelheit haben häufig eine fließende Gestalt: "Die Dunkelheit nahm wellige Formen an" (S. 204), oder sie treibt in Schollen vorbei. Dunkelheit ist eine "Form der Leere"²¹ wie die Stille, und das imaginierende Bewußtsein kann optische Täuschungen in ihr wahrnehmen, die dann zu Traum-Bildern werden. Die Grenzen zwischen Wachen und Träumen sind fließend. Erinnerungen, Gedanken erscheinen als "flüssiges Aufsteigen und Verschwinden, man konnte nie erkennen, wann es der Schlaf war" (S. 187).

Halluzinationen in der Dunkelheit nehmen bedrohliche Physiognomien an. Gleichzeitig schützt die Dunkelheit: die Zeit der Nacht kann nicht zur Verfolgung der Hauptfigur benutzt werden, so daß "er" sich sicherer als sonst fühlt. In einer Erinnerung aus dem Krieg wird die Dunkelheit so intensiv empfunden, daß er sie "riechen" kann oder sie ihn wie "Modergeruch" (S. 130) umgibt. Atmosphäre, die schützt und bedrängt. Die Bar, die er besucht, ist dunkel, und die Gesichter der Bardamen sind weiß und geschwollen, ihre Haare sind schwarz. Hildes Kleid wird einmal als schwarz beschrieben und mit der Helligkeit ihrer Haut kontrastiert. Die Blässe der Haut, dunkle Kleider und die Bar evozieren ein artifizielles, ungesundes Bild. Für die Hauptfigur sind es eher dramatische Inszenierungen ihres Lebensgefühls.

Im Teil 5 des Romans, dem Ausbruch der Psychose, findet eine Steigerung dieser Bilder statt. Die Umwelt erstarrt zu einer Kulisse, das Leben wird als Tod empfunden. Er sieht Schiffe im Hafen,

"die an weiß gestrichenen Pollern vertäut sind, schwarze Schiffsrümpfe, leer, mit schwarzen Brettern zugedeckt, die Masten umgelegt, die Segel grau verschnürte Wülste. Schwarze Autoreifen hängen an der Kaimauer" (S. 236).

Selbst die "braunroten" Häuser lockern die Farbskala kaum auf. Extreme Leerformen des Hell-Dunkels, des Nebels und der Stille geben ein Bild der Todesstarre, der Kulissenhaftigkeit der Welt. Die Szene ist scharf ausge-

leuchtet: Der Platz vor seinem Hotel ist schattenlos hell in der Tages-
sonne und dann plötzlich dunkel. "Dann, fast gleichzeitig, ist es Abend
oder Nacht" (S. 238). Dieses subjektive Gefühl der Zeitdauer vervollstän-
digt den Eindruck eines dauernden Befangen- und Gefangenseins in einer
Realität, die ein Tod im Leben ist. "Er" ist völlig isoliert von seiner
menschlichen und dinglichen Umwelt - ein Trennungserlebnis von der Ge-
sellschaft als ein Todeserlebnis.²² Diese ästhetischen Strukturen des
Hell und Dunkel spiegeln psychische Zustände. Das formale Element unter-
stützt das psychologisch-wahrscheinliche.

Diese Bilder-Serie der Hell-Dunkel-Einstellungen findet eine Ent-
sprechung in der Flammen- und Wellenstruktur.

Strukturen der Flamme, der Welle und des Kreises

Die "flackernde Bilderfolge"²³ ist ein hervorstechendes Strukturprinzip
des Romans, sowohl inhaltlich-thematisch als auch dynamisch-metaphorisch.
Sie ist auch gleichzeitig eine Reflexion der Schwarz-Weiß-Kontraste und
der Wellen-Bewegung im Roman. Das Bewußtsein der Hauptfigur verläuft wel-
lenförmig oder flackernd; beide Formen deuten auf menschliches Erleben, das
zwischen Klarheit und Unklarheit, Bewußtsein und Unterbewußtsein hin und
her oder auf und ab schwankt. Es handelt sich um einen wachenden oder
träumenden, einen sich erinnernden, reflektierenden oder fantasierenden
Menschen, für den "das Bild, die Erinnerung, das flackernde Anspringen
der Leuchtstäbe" (S. 36) ist. Conrad benutzt auch die Metapher eines in
"Wellen verlaufenden, abnormen Bedeutungsbewußtseins"²⁴ bei Wahnkranken.

Die fließenden Grenzen zwischen den verschiedenen Realitätsbereichen
lassen einen Totalraum und eine Totalzeit entstehen. Erinnerungen steigen
auf aus der Vergangenheit, Fantasien, wahnhafte Illusionen etc. gewinnen
bildliche Gestalt vor dem Auge der Hauptfigur, sinken wieder in die Dunkel-
heit der Vergangenheit und des Vergessens, werden durch andere Erinnerungen

und Imaginationsprozesse ersetzt, die wiederum untergehen, aber auch wieder auftauchen können, in einem variierten Erlebnismodus. Der Roman ist entsprechend ein Raum voller Echos und Resonanzen. Kinematographisch ausgedrückt handelt es sich hier um Verfahren des Überblendens, des Doppel- und Mehrfach-Belichtens. Das Bewußtsein bewegt sich in einer ständig flackernden oder fließenden Linie, ohne chronologisches, kausales Kontinuum. Dieses überragende Strukturprinzip wird veranschaulicht in der Metaphorik der Flamme und der Welle, aber auch der des Kreises. Die letztere Bewegung ist nicht so prominent, doch finden wir wiederholt Echos davon im Text. Der Neurotiker oder Psychotiker erlebt sein Leben voller Angst und Abwehrmechanismen in einem Kreislauf; er kann sich davon nicht befreien und wird immer wieder auf diese Existenzgrundlage zurückgeworfen. M. Foucault bezeichnet Angst als "die affektive Dimension des inneren Widerspruchs"²⁵. Der Kranke macht widersprüchliche Erfahrungen, die er nicht rationalisieren oder bewältigen kann, und die sich als ungelöste Konflikte über ihm 'schließen'. Auch die 'heimliche' Gegenwart einer Vergangenheit läßt Angst aufsteigen, gegen die der Kranke Abwehrmechanismen einsetzt. Seine Krankheit ist ein *circulus vitiosus*.

Die Flammen- und Wellen-Struktur ist auch eine Reflexion primär filmischer Bewegung, die aus dem Flackern des Lichtstrahles besteht. Die Filmprojektion beruht auf einem Flicker, dem

"Wechsel von weißem oder farbigem Licht mit Dunkelpausen oder Wechsel von hellen und dunklen Flächen in einer bestimmten Frequenzbreite, bei der die Impulse getrennt wahrgenommen werden"²⁶.

Nur bei der Filmprojektion ist die Frequenz so hoch, daß das Licht immer als kontinuierlich wahrgenommen wird. W. Ruttmann bezeichnet Vorgänge in der Kinematographie der frühen zwanziger Jahre und zitiert ein Beispiel für "die unendlich vielen Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegtheit, Geradheit und Rundung"²⁷. Dabei kommt es zu einer wellenförmigen Bewegung, die "formal zu der schwarzen Kantigkeit [der Flächen] in Beziehung steht"²⁸.

Die Wellen- und Flammen-Metaphorik in SAG reflektiert dieses Spiel mit den reinen Mitteln des Films, Bewegung, Licht und Schatten. Die Strukturalisten und Filmemacher der sechziger Jahre haben diese Selbst-Reflexion des Mediums in ihren Arbeiten fortgeführt.

In dem Verzicht auf Gestaltung und die Reduktion auf primäre Seh- und Hörerfahrungen sollten die Grundlagen der Film-Arbeit neu bestimmt werden. Im strukturellen Film werden die Lichtprojektion, das Filmmaterial und elementare Kamerafunktionen zum wichtigsten Thema. P. Kubelkas Film "Arnulf Rainer" (1958/59) ist

"der erste Film, der allein mit reinem Licht arbeitet und die Abbildfunktion vollkommen aufgegeben hat ... Der flackernde Lichtstrahl ist erst ein Ergebnis der Wahrnehmung, wo die einzelnen Bildreize in ihrer Abfolge als Bewegung wahrgenommen werden".²⁹

Dieses kinematographische Prinzip des strukturellen Films läßt sich auch auf die ästhetische Struktur unseres Romans übertragen, im Sinne einer "strukturellen Metapher"³⁰. Die Metapher der Flamme und der Welle reflektiert die Gesamtbewegungen (innere und äußere) des Romans, inhaltlich-thematisch, aber auch rein formal, als Ästhetik der reinen Wahrnehmung. Ricardou unterscheidet entsprechend zwischen der "métaphore explicite" und der "métaphore implicite"³¹, der Metapher im traditionellen Sinn (die direkte bildliche Übertragung) und der Metapher, die sich in alle Strukturen 'indirekt' einschreibt. Dieser Begriff der "strukturellen Metapher" findet besonders auch Anwendung bei unserer Besprechung von Bs Rpb.

Die folgenden Textstellen benutzen das Flammenmotiv als thematisch-konkretes Bild in sehr eindrucksvoller Art. Einmal als der dramatische Höhepunkt einer Aktion beim Benzinbrand auf dem Autoplatz: "Er" hat den Brand gelegt und sieht das Flammenfeld und die Benzinfackel mit "rußig ziehenden Flammenrändern" (S. 171) vor sich. Die ganze Szene hat auch etwas traumhaft Surrealistisches. Der Wagen wird für einen Moment als ein "graues schwebendes Phantom" gesehen, und es herrscht eine "fahle leblose

Stille" (S. 171). Diese Szene und ihre Atmosphäre der grauen Leblosigkeit deuten schon auf das Erleben in Teil 5 des Romans hin, wo die Psychose voll ausbricht und Kulissenhaftigkeit und tödliche Starre dem Lebensgefühl der Hauptfigur entsprechen. Das "Flammenfeld" evoziert auch rein formal die Gesamtstruktur, die "rußig ziehenden Flammenränder" (S. 171) erinnern an die Nebelränder und die sich auflösenden menschlichen und ästhetischen Formen im Roman.

Ein weniger dramatisches Bild dieser Flammenstruktur wird in der Bildepisode im Nachtlokal gestaltet (S. 99). Farbe, Ton und die Bewegung der Tänzerin formen eine Dynamik der Flamme und des Kreises. Die Unmittelbarkeit des Erlebnisses drückt sich in der Beschreibung durch modifizierte Wiederholung aus: die "kreisenden und zuckenden Bewegungen" werden ähnlich noch viermal auf dieser Seite erwähnt. Flammenzungen aus Stoff flackern, und der Körper der Tänzerin reflektiert die Flammen, wenn diese aus der Dunkelheit ins Licht und zurückschreitet. Alles ist in flackernder Bewegung, auch das Hin- und Herbewegen ihres Umhangs zwischen den Beinen kann man so verstehen und sogar die Bewegung der Handballen auf den Bongos, die "dumpfe kleine Froschsprünge" (S. 99) sind.

R-G benutzt in seinen Romanen eine Technik, die das Thema und die Struktur des Romans als Miniatur wiederholt in einem kompakten Bild erscheinen läßt - ein kleiner Roman im Roman, wie z.B. "le roman africain"³² in La Jalousie. Diese Technik wird als "mise en abyme"³³ bezeichnet. W benutzt sie in den obigen Beispielen in einem strukturellen Sinn als Kleinbildwiedergaben des gesamten Konstruktionsprinzips des Romans. Wir sind auf die literatur-historische Bedeutung des "mise en abyme" im Kapitel über Bs Rpb näher eingegangen.

Echos dieses Flammenbildes finden sich noch an vielen anderen Stellen. Flackern ist ein Bindewort durch den Traum, in dem sich Kriegserinnerungen

mit der Autobande und Hilde vermischen (S. 76-78): "... das graue Flackern war der Krieg". Das folgende Bild von Bahnhofspennern "sinkt flackernd zurück in das Dunkel", geht wieder über in das Kriegserleben; dann weiß er nicht, ob der Zug, in dem er sitzt, vorwärts oder rückwärts fährt. Hier verdichten sich verschiedene Erinnerungen zu Traummotiven, und die ihnen gemeinsame Bewegung ist ein im schnellen Rhythmus wechselndes Auf- und Abflackern.

Das Kriegs- und Feindmotiv taucht wieder auf als Vorstellung (S. 130f), und in dieser Beschreibung verbindet sich die Flammenstruktur wieder mit der Wellenstruktur. Er sah

"hinter den Uferbüschen einen unruhigen Streifen, Lücken, Ausschnitte, in denen er augenblicklang das gleichmäßige schwarze Vorbeitreiben des Wassers erkennen konnte." (S. 131)

Das "Flackern" ist auch objektbezogen, z.B. wenn die Hauptfigur bei der Party "das Rollen und helle Flackern" (S. 161) eines Zuges vor Augen hat - der fahrende, nächtliche Zug als filmisches Sinnbild von Bewegung und Lichtabfolge. Oder das Flackern "wie ein Feuer" (S. 75) wird mit akustischen Halluzinationen der Stimme Hildes assoziiert. Es ist sicher auch kein Zufall, daß "er" Zimmerpflanzen in seiner Umgebung flammenförmig beschreibt als "steife harte Lanzenblätter der Pflanzen am Fenster" (S. 89). Aus Nervosität knipst er "an dem Blatt, das hart war, lanzenförmig und glatt" (S. 107).

Diese Bilderfolge der flackernden und wellenartigen Bewegung oder Form webt sich durch den Text und verleiht ihm seine rhythmisch-formale und thematische Struktur. Das Motiv wirkt auf allen Ebenen als "strukturelle Metapher", rein bildlich-geometrisch und objektbezogen, dann sinnbildlich-subjektiv empfunden. Gerade dadurch verliert es wohl nichts von seiner psychologischen und subjektiven Wahrscheinlichkeit, obwohl es sich bei dieser 'Webarbeit' um eine bewußte Konstruktion handelt - nur daß wir

dabei eher an Flaubert erinnert werden, als an einen R-G, der sich mit Flaubert identifiziert, wenn er schreibt:

"Je ne transcris pas, je construis" (punr, 177).

R-Gs "strukturelle Metaphern" sind künstlich gebaut, bleiben an der Oberfläche des Sichtbaren, und jede menschliche Bezogenheit wirkt zufällig und willkürlich. Bei einem Flaubert und W ist diese zu jeder Zeit noch gegeben. Man kann nicht von einer Übermacht der Objekte oder einem Rückzug auf geometrische Formen sprechen, so daß der Mensch ausgespart zu sein scheint.

Die Welt als Widerstand

- "Er" und die Objektwelt

Objekte und Ereignisse werden im Zustand des Wachens, im Traum und im Wahn wahrgenommen. Die Beziehung Mensch und Dinge reicht dabei von der Vertrautheit und dem Einverständnis mit den Dingen, deren Selbstverständlichkeit bis hin zur völligen Entfremdung und ihrem als bedrohlich empfundenen Überfluß. Die Bewegung geht von der Bedeutungsfülle bis zur -leere, von einer relativen Ordnung bis ins Chaos. Objekte existieren neben und mit uns, sie gehören zu unserer Welt, wir bezeichnen sie durch Namensgebung, das heißt, wir 'eignen' sie uns an durch Sprache.

"Unsere Objekte werden erschaffen durch Sprache, die sie uns bezeichnet, aber auch unkenntlich macht, die sie uns vermittelt, aber auch abwehrt, und langfristig die Objektwelt ersetzen kann, so in der theoretischen Einstellung." (LUV, 182)

Die Objekte werden 'harmlos' gemacht, der sprachliche Begriff ordnet sie auf ein menschliches Regal und dort bleiben sie stehen, bis der Mensch sie für die von ihm bestimmten Zwecke gebraucht. Objekte sind nur funktionell und anthropomorph existent, durch menschliche Gebrauchsbestimmung im Handlungs- und Sprachsinn. W will Objekte konkreter machen und diese in ihrer "Totalität" aufzeigen:

"Indem wir uns von einer konventionellen Schweise der Dinge lösen, entdecken wir ihre "unausgesprochene Totalität", die in der funktionellen Ab- richtung verstellt wird." (LUV, 171)

Er benutzt Entfunktionalisierung als Mittel und setzt subjektive Wahrneh- mungs-Strukturen, vor allem im Traum und im Wahn, zur Konkretisierung und neuen Sicht von Objekten ein. W will Objekte aus ihrer nur funktionellen, 'normalen' Rolle lösen und ihre anderweitigen Bezüge aufzeigen:

"Durch fortschreitende Konkretisierung wird das Fremde und Bedrohliche an Gegenständen der äußeren und inneren Erfahrung gezeigt durch Loslösung aus ihren Gefügen, Zweckverbänden, den gewohnten Assoziationen." (LUV, 171)

Durch die Verlegung der Perspektive ins Innere der Hauptfigur dringen wir in die Sphären der Primärphantasien ein, in Traum- und Wahnwelten, in den Bereich des Nicht-Sprachlichen, wo Dinge befremdlich und konkret werden, Schweisen der Halluzination und der Verdinglichung also, von denen W meint:

"Verdinglichung und Halluzination scheinen gegenwärtig alle interessanten Schreibweisen zu bestimmen und deren gemeinsamer Begriff ist die Entfunktionalisierung." (LUV, 171)

Wie gesagt, befindet sich der Schizophrene ja mit einem Bein in der Welt der 'normalen', konventionellen und mit dem anderen in jener der verzerrten, wahnhaften Wahrnehmung. R-G zeigt in seinem Werk diese anthropomorphen Sinngebungsprozesse, indem er Wahrnehmungsstrukturen manipuliert, um den Objekten zu einer neuen Eigenexistenz zu verhelfen. Nur bei ihm wird das Eigenleben der Objekte von dem Konzept der menschlichen Erfahrung getrennt. In dem Sinne ist er ein 'chosiste' und W ist es nicht.

Wir werden im folgenden versuchen aufzuzeigen, wie sehr jede Beziehung der Hauptfigur in SAG zu ihrer dinglichen Umwelt abhängig ist von ihrer jeweiligen psychischen und physischen Verfassung. Unsere Interpretation wird dabei fast zu einer Krankengeschichte, zu einer Auflistung von Sym- ptomen, die dieser Krankheit ihre Diagnose stellen. Diesen Nachweis könnte man im Falle von R-Gs Hauptfigur nicht erbringen - denn handelt es sich bei Mathias in Le Voyeur um einen Lustmörder, und ist das personale Bewußt- sein in La Jalousie wirklich eifersüchtig? Bei R-G gibt es dafür nur Zeichen

in den Romanstrukturen, Zeichen, die er bewußt setzt und auch wieder zerstört im Doppelprozeß der "création et gommage", der Kreation und des 'Ausradierens'. (punr, 160)

- Perspektive der Angst

Die Grundgestimmtheit der Hauptfigur in SAG ist die der Angst. Sie zieht sich durch seine gesamte Existenz. Die Grundbeziehung zwischen Ich und Welt ist eine der Macht, und darin enthalten ist das Erlebnis des Beeinflußtwerdens, des Überwältigt- und Verfolgtwerdens. Das "Andere"^{33a}, wenn es nicht relativiert und in eine gewisse Distanz gebracht werden kann, gewinnt Macht über das Individuum und führt zu einer pathologischen Weise des Betroffenseins.

Wir werden im folgenden das Verhältnis der Hauptfigur zu ihrer Umgebung und zu sich selbst untersuchen und dabei die Verfremdungs- und Auflösungsprozesse verfolgen. Gerade ein Derealisationsempfinden der Welt macht uns darauf aufmerksam, daß "der einzelnen Weltbegegnung im Empfinden, Erleben, Wahrnehmen eine allgemeine Totalitätsbeziehung zur Welt vorgängig ist, die sich in der Begegnung mit dem jeweiligen Daseinsinhalt erst verbessert"³⁴. Es ist der sog. Kranke, in der depressiven Melancholie, im Wahn und in der Schizophrenie, in seinen Derealisations- und Depersonalisationserlebnissen, der uns zu erkennen gibt, daß das Miteinander von Mensch und Welt in seiner Wechselseitigkeit auch fehlen kann. In der Derealisation kommt die Begegnung des Ichs mit der Welt nicht zustande. Das Ich kommt anläßlich einer Sinnesregung weder an die Welt heran, noch zu sich selbst. Es entsteht also eine Distanz zu den Menschen und Dingen, die zu völliger Isolierung führen kann. In der Derealisation ist die Wirklichkeit durch Bilder der Leere vertreten, durch Schemenhaftigkeit, Blässe, Erstorbenheit und Kulissenhaftigkeit.³⁵ Der Mensch ist 'nicht wirklich da', er befindet sich in einem Zustand völliger Negativität, in einem 'Nichts', und dieses Nichts steht in einer Wesensbeziehung zur Angst.

Diese psycho-pathologischen Momente, von denen W meint, daß sie

"sicher auch eine Todeserfahrung enthalten - denn von der Gesellschaft getrennt zu werden ist ein lebensbedrohendes Trennungserlebnis - diese Momente haben auch den Charakter einer Befreiung und können Glücksmomente sein. Man erfährt seine Identität in der Unterscheidung von den Rollen, die man normalerweise spielt"³⁶.

Die Hauptfigur in SAG transzendiert ihre Angst und Psychose nicht im Sinne einer Befreiung und Heilung, aber ihre Erfahrungen sind Erweiterungen und Durchbrüche gesellschaftlicher, konventioneller Erfahrungsweisen.

"Bilder äußerster Unfreiheit werden für Autor und Leser zu Erweiterungen ihrer Erfahrung, zu Möglichkeiten, alles scheinbar Bekannte, auch sich selbst neu zu sehen." (LUV, 30)

Man darf natürlich nicht vergessen, daß die Hauptfigur gleichzeitig eine 'Täterfigur' ist, der die Steuerfahndung und Polizei bedrohlich auf die Spuren gekommen ist und die deshalb auch vor dieser Staatsgewalt flieht. Aber die 'Täterperspektive' ist primär psychologisch angelegt, die konkrete Angst vor der Verfolgung und die Flucht ins Ausland sind immer gleichzeitig auch Verfolgungswahn und ein Davonlaufen vor sich selbst und den anderen Menschen.

"Mit meinem zweiten Roman "Die Schattengrenze" habe ich ein Muster des modernen Kriminalromans aufgenommen, die Geschichte aus der Perspektive des Täters. Während die Detektivstory einen dunklen Sachverhalt aufklärt und verständlich macht, benutzt die Geschichte aus der Erlebnisperspektive des Täters eher das Gegenteil: Sie zeigt das verwirrte, gestörte und sich vielleicht immer mehr verzerrende Bewußtsein eines isolierten Menschen. Das hat mich daran besonders interessiert."³⁷

- Das Bedrohliche der Objekte

R.D. Laing macht darauf aufmerksam, wie ganz alltägliche und banale Objekte für den sog. Kranken eine existentiell entscheidende Bedeutung annehmen. Sie entscheiden sogar über Leben und Tod: "the ordinary circumstances of everyday life constitute a continual and deadly threat"³⁸.

Der Betroffene lebt in einer Welt für sich, in der die Bedeutungshierarchie der Dinge eine andere ist, "a different hierarchy of significance"³⁹.

"Er" sieht z. B. das Interieur der Wohnung oder das Leben in einer Gaststätte (S. 90) relativ 'normal'. Objekte sind einfach da. Er beschreibt

das Büro und seine Tätigkeit dort sehr detailliert, so z.B. das Nachschreiben der Buchungen. Aber dann plötzlich ändert sich der 'harmlose' physische Aspekt der Dinge im Büro und schlägt in Feindschaft um:

".. in der staubigen, trockenen Dämmerluft seines Büros zwischen den Schreibtischen, Papierkörben und Aktenschränken, den steifen harten Lanzenblättern der Pflanzen am Fenster, alles war feindlich und verklumpte sich in der Dunkelheit, er war eingeschlossen, eingesperrt und wollte fort, etwas trinken, irgendeine kalte Flüssigkeit." (S. 89)

Die Dinge haben eine feindliche Physiognomie, vor der er davonläuft, um seinen Durst zu stillen, ein wiederholter Abwehrmechanismus. K. Conrad bemerkt, daß

"wenn in der Wahrnehmung die physiognomischen Eigenschaften ein Übergewicht über die gegenständlichen Eigenschaften gewinnen, dann ist jede Sicherheit der Wahrnehmung geschwunden. Ein genaues "Wiedererkennen" ist ebenso wenig möglich, wie ein genaues "Unterscheiden".⁴⁰

Diese Physiognomie ist nicht nur Erkenntnis der materiellen Substanz, sondern besonders der Zeichen-Kraft des Objekts - in beiden Fällen eine Verfremdung und Verfratzung.

Gegenstände werden zu Sinnträgern der Angst und des Schreckens. Jansen spricht in seiner Rezension von dem "Horror der Dinge".⁴¹

"Im Lack der Autos, den verdreckten Fassaden, den Fenstern, Hauseingängen, den Gesichtern der Menschen .." befindet sich der "gesammelte Schrecken" eines Kriegserlebnisses (S. 176).

Dieses Zitat zeigt, wie die Perspektive der Angst zeitliche und räumliche Entfernung beseitigt und in der Gegenwart noch wirksam wird. Objekte werden wahrgenommen, aufgeladen mit der Spannung des Vergangenen und wirken als zeitlose Instanzen projizierter Primärphantasien.

Auch Objekte im Badezimmer erscheinen in einer Assoziationsfolge der Erinnerung. Er denkt an ein Kriegserlebnis, als er einmal vom Rest seiner Kompanie abgeschnitten worden war, es still um ihn war und er auf den Tod wartete. Dann erfolgt die "assoziative Überblendung" (LUV, 97):

".. eine nie mehr unterbrochene Stille, die immer noch fortzudauern schien in allem, was um ihn herum war, die gekachelten Wände, die Handtücher über den Haltern, die beiden Becher mit den Zahnbürsten waren ein Bild, das ihn zwingen wollte weiterzumachen, aber er ging nicht darauf ein, und vielleicht würde es wieder nachlassen, so unglaublich deutlich und starr konnte es nicht bleiben." (S. 69)

Das Kriegserlebnis dauert fort in der gegenwärtigen Umgebung und konkretisiert sich in banalen Gegenständen, die die Starre und die Stille des Lebens oder des Todes im Leben für ihn bedeuten, so zu Sinnträgern werden, gelöst aus ihren "Zweckverbänden, den gewohnten Assoziationen" (LUV, 171).

Objekte transzendieren Zeit als Sinnträger, sie sind aber auch nur unmittelbar bedeutend. Bei der Party sind ihm Dinge "zugleich selbstverständlich und fremd" (S. 138): "Blumen, Menschen, Stimmen" werden "immer mehr". Dinge machen ihre Präsenz fühlbar, verlieren ihre Harmlosigkeit und nehmen leicht bedrohliche Physiognomien an. Die Entfremdung der Person überträgt sich auf die Dinge. Dinge wie die "drei Straßen ... die Kastanienbäume, die überall geparkten Autos an den Bordsteinkanten" nimmt er wahr in einem "dichten unglaublichen Überfluß" (S. 167). Die Vielzahl der Dinge wird plötzlich bemerkt und als bedrohlich empfunden. Sie haben ihren harmlosen Bezugscharakter zum Menschen verloren, weil sie nicht mehr durch sprachliche Benennung eingeordnet und beherrscht werden können und manifestieren sich in ihrer Faktizität und in ihrem Überfluß.

W zitiert Sartre, für dessen Roquentin in La Nausée (LUV, 28, 29) alles Vorhandene auf einmal auffällig da war, doch zugleich ein Gefühl der Bedrohung und des Ekels hervorrief. Ws Figur ekelt sich nicht. "Er" empfindet die Auffälligkeit der Dinge als ein Überfließen von Formen, in denen Bedrohung und Angst angesammelt ist, "die sie [die "überflüssigen Formen"] nicht halten können" (S. 225). Wenn die Gegenstände vorher Angst enthielten oder Schrecken reflektierten, so sind sie jetzt davon so voll, daß sie Angst absondern. Die Übermacht der Dinge ist in dem Maße gestiegen, in dem der Mensch seine Primärfantasien und anthropomorphen Sinngebungen auf sie projiziert hat. Menschen und Dinge, die ganze Umwelt trägt die Ängste in sich für den aus der Angstperspektive Wahrnehmenden und vervielfacht diese.

- Schein-Objekte

Minuziöse Bewegungen von Objekten werden beobachtet und halluziniert, wie z.B. auf ihn zurollende Bierflaschen, eine optische Täuschung, denn "er" geht ja auf sie zu (S. 76). Ein Glas kippt langsam um in der Bar, aber er hört nichts (woraus er schließt, das Glas sei gar nicht umgefallen), da er vor Trunkenheit taub ist. Diese Objekte werden noch in ihrer äußeren Realität lokalisiert, obwohl sie schon ungewöhnliche Eigenschaften haben, wie in der Halluzinations-, Wunsch- und Traumbewegung, wo sie als Schein-Objekte oder metaphorisch gesehen werden. Im Traum wird der Fluß eine "vorbeziehende Schwärze" (S. 77). In der Telefonzellen-Szene (dem Moment eines schizophrenen Schubes und Spaltungserlebnisses) halluziniert er einen Sportwagen, der mit Keßler und Hilde als Insassen die benachbarten Straßen durchrast. Er hört das Dröhnen des Wagens, und ein "stilles zähes nachgiebiges Rauschen" (S. 169) bleibt zurück. Diese Geräusche hindern uns daran, die Bedeutung des Gehörten zu erfassen, es ist ein Zustand des Nullpunkts und des Chaos⁴², der die psychische Disorientierung der Figur in diesem Moment wiedergibt. Diese Textstelle ist ein 'dramatischer Höhepunkt', an dem "er" jeglichen Halt im Raum und in der Zeit verliert und krampfhaft nach Orientierungspunkten suchen muß. Vergangenes hat keine Beziehung mehr zum Jetzigen und wird dadurch unwirklich. Das Bild einer leeren Kuhweide veranschaulicht dies und seine Vorstellung, daß darauf schwarz-weiß geflecktes Vieh stände. "Aber es war nicht da, es war dagewesen, nicht mehr da" (S. 167). Als ob die Vergangenheit dadurch ausgelöscht würde, daß von ihr in der Gegenwart nichts mehr sichtbar wird. Objekte sind einfach da, ohne Vergangenheit, unmittelbar, so wie "er" sich in dieser Situation nur auf das Unmittelbare einlassen kann, da seine Umweltorientierung sehr begrenzt geworden ist und seine Verunsicherung einen hohen Grad erreicht hat. Gleichzeitig handelt es sich um eine Wunschprojektion, nämlich Geschehenes, i.e. seine Unterschlagungen bei der Autofirma, ungeschehen zu machen: "Er hatte es getan, aber nicht wirklich." (S. 167)

- Objekte als Kulisse

K. Conrad unterscheidet verschiedene Stadien in der einsetzenden Schizophrenie: das Trema, die Apophanie und als Endphase die Apokalyptik. Die Apophanie ist dadurch gekennzeichnet, daß der Kranke seine Umgebung als ein "Prüffeld" erlebt, auf dem alles "hergerichtet", "aufgebaut" und "aufgestellt" ist.⁴³ Diese Kulissenhaftigkeit der Welt finden wir auch in der Wahrnehmung der Hauptfigur in Teil 5. Dabei haben die Dinge von ihrer unmittelbaren Schreckens-Qualität etwas verloren, d.h. diese ist zu einer Bedeutung der Leere und des Todes abgeklungen.

Die Übermacht und Lebendigkeit der äußeren Realität wird nicht mehr gefürchtet, denn der Betroffene hat sich völlig defensiv zurückgezogen, ist bereits 'tot':

".. it is possibly the most extreme defensive posture that can be adopted. One no longer fears being crushed, engulfed, overwhelmed by realness and aliveness ... since one is already dead."⁴⁴

Häuser ohne Menschen, Gräue des Interieurs, Fassadengiebel (S. 236) gleichen den Fassaden einer Bühnenausstattung. "Er" lebt in einer Welt mit den Eigenschaften von Attrappen. Unter dem Einfluß des Verfolgungswahns sieht er bereits das unmittelbar Formale als Widerstand und Hindernis:

"Das Steinmuster hat sich geändert, es sind Winkel, gegen die er angeht, Dreiecke, wie Wellenbrecher, das Muster hält ihn auf, ist feindlich, weil sie hinter ihm herkommen" (S. 236).

Das Objekt wird hier auf seine Feinde, die Verfolger, bezogen.

Die Welt als Widerstand und Kulisse gewährt keinen Lebensraum mehr. Wiederholt erlebt er die Welt als außenstehender Zuschauer: Bei dem von ihm verursachten Brand fühlt er sich als "Zuschauer bei irgendeinem Wettkampf, in den er verwickelt war, ohne ihn verstehen zu können" (S. 173). Jeglicher Zusammenhang und jegliche Motivation seiner Tat fehlen ihm, da er nur aus "Not"⁴⁵ reagiert, aus den stoßweisen Impulsen des Moments heraus.

"Nachzudenken brauchte er nicht, denn immer tauchte das nächste auf, Einzelheiten, die stimmten, dann schon wieder etwas" (S. 173).

Man hat den Eindruck eines gehetzten Tieres, das sich, in die Enge getrieben, nur noch defensiv verhält. Die zur Kulisse gewordene Umwelt verliert ihre Bedeutung, ihren Bezug auf ihn. Auf der Autofahrt am frühen Morgen (nach der Flucht) sieht er "Gärten ... rote Dächer ... Grün der Bäume". Dieses lebendige Bild "wurde ihm gezeigt, damit er etwas begriff, was wichtig hätte sein können, jetzt nicht mehr war, eine Darbietung, jetzt sinnlos geworden" (S. 221). (Hervorhebung von mir). Seine Realität ist noch sinnträchtig, hat aber ihre Lebenskraft für ihn verloren. Dieses Erlebnis zeigt die fortschreitende Entfernung aus der Welt der anderen in die isolierte Welt des Wahns.

- Die Zeichenkraft der Objekte

Die Apophanie, die zweite Phase der einsetzenden Schizophrenie, ist besonders geprägt durch ein abnormes Bedeutungsbewußtsein. "Er" hat fast eine Manie für die Interpretation von Menschen und Dingen, die er als Zeichen und Offenbarungen auffaßt. Banale Dinge werden nicht nur in ihrer Präsenz und ihrem schreckhaften Überfluß wahrgenommen, sie erhalten auch einen transzendenten Wert und werden zu schicksalsträchtigen Symbolen in der Welt des abnormen Bewußtseins. In der beginnenden Schizophrenie wie auch im Traum lockert sich das gewohnte Gefüge der Welt, und Dinge treten neu in Erscheinung. Die Vieldeutigkeit eines Gegenstandes macht ihn poetisch und offen für Interpretationen durch die Hauptfigur sowie den Leser.

"Dieses intensive In-Erscheinung-Treten [einer Wahrnehmung oder eines Traumbildes] eines verborgenen, vom Begriff noch nicht eingeholten Sinns möchte ich poetische Erfahrung nennen." (LUL, 33). Ws Figur interpretiert Dinge als Zeichen für sich, die fast Offenbarungskraft besitzen. Dagegen setzt sich das 'normale' Bedeutungsbewußtsein des Lesers ab. "Er" geht viel weiter als wir es tun würden, durch sein Erleben der "Beziehungssetzung ohne Anlaß"⁴⁶.

Alles und jedes kann etwas bedeuten.

Der Zeichencharakter der Dinge ist für die Hauptfigur meistens zwingend und eindeutig. Im Gegensatz zu den Dingen als den Trägern von Angst und Schrecken hilft die Interpretation als Zeichen der Hauptfigur, ihre Umwelt zu beherrschen, sie zu ordnen, wenn auch nur scheinbar. "Er" lebt in einer Zeichenwelt, die von den Realien abbringt, und in einer Perspektive der Illusion, die parallel zu der Perspektive der Angst verläuft.

Objekte mit ihrem Zeichen- und Angstpotential, das ihn kreisförmig, klaustrophobisch umgibt, verlieren nur manchmal ihre Macht über ihn.

"Er wußte, was er suchte. Die vielen Begegnungen störten ihn nicht. Wenn er nachgab, konnte er alles als ein Zeichen sehen ... wenn er nachgab, würde sich alles um ihn schließen. Aber er wußte, wo er hinging. Immer, wenn zwei Zeichen sich verbinden wollten, dachte er daran, und es wurde sofort wieder eine Reklameschrift, ein Bremslicht, und alles öffnete sich" (S. 177). (Hervorhebung von mir.)

Der Bannkreis öffnet sich, wenn er weiß, was er will und warum er handelt, nicht aus defensiver Not, sondern aus freiem Willen, und dadurch entkommt er der Bedrohung durch Objekte. Häufig kann er Zeichenkraft auch abwehren:

"Es kam ihm so vor als blinzele sie, ... aber das bedeutete nichts." (S. 137)

Dies sind die wenigen Momente seiner persönlichen Freiheit. Meistens aber siegen die Zeichen, verbinden sich miteinander und konstruieren eine Scheinwelt.

Eines der Hauptmotive mit Zeichen- und Symbolcharakter sind Wellen. (s.o.)

"Schnelle flüssige Bewegungen, als würden ihm Zeichen gemacht. Er entnahm daraus, daß alles gut war" (S. 34). Dieses visuelle bewegliche Zeichen verbindet sich mit einem rhetorischen Motiv, das wiederholt wird, nämlich der anlässlich der ersten Begegnung mit Hilde von dieser gesprochene Satz:

"Auf welcher Seite kommt eigentlich der Rhein " (S. 34). Er wird zum Zeichen der Veränderung.

"Er" fühlt manchmal ein gestaltloses Näherkommen oder Vorzeichen davon, "vorauslaufende Wellen einer fernen Unruhe" (S. 107), die in der Erwartung eines anderen Menschen besteht, der ihn an seinem Tun hindern könnte.

Dieses Zeichen auf die Zukunft hin wird aber zurückgeschwemmt in die Gegenwart durch "das graue Heranfließen des Raumes" (S. 107), in dem "er" sich dann verschwinden fühlt. Das Zeichen und seine Bewegung haben ihn überschwemmt, oder er ist in der bildlichen Wellenbewegung seines Bewußtseins untergegangen. Conrad spricht von einem in "Wellen verlaufenden abnormen Bedeutungsbewußtsein"⁴⁷ im Zustand der Apophanie. Diese Wellenbewegung, so haben wir schon oben festgestellt, zieht durch alle Strukturen des Romans. Wahrnehmungen Kranker sind umgeben von einem "Hof von Qualitativem"⁴⁸, von einer "Wolke von Wesenseigenschaften"⁴⁹, die jedes Ding umgibt und im Wahn unter Umständen freigesetzt wird.

Das ist der 'poetische Wert', die Metapher des Wahns. Ein vorbeifahrender Güterzug verheißt eine Reise, Veränderung, Flucht (S. 118), seine "ortlose, fließende Schnelligkeit" ist ein Symbol des Lebens und eine Wunsch-Projektion. Dagegen steht das Bild der Starre in den Objekten des Badezimmers (S. 69). Zeichen haben also auch diese Qualität der Veränderung, einer immanenten Innovation des Lebens, und die Tragik der Hauptfigur besteht darin, daß sie die prophezeiende für die wirkliche Kraft hält und so immer entfernt von der Realität existiert. In der Szene der Brandstiftung bedeutet ein Kanister "eine vergessene Absicht, fest und dunkel in seiner gleitenden gedankenlosen Schwäche" (S. 169). Wirklichkeit wird dem Kranken zuerst durch die Deutung des Objektes als Zeichen nähergebracht. Diese Distanz zum Realen erklärt auch den traumhaften Charakter dieser besonderen Textstelle.

Objekte als Bedeutungsträger jeglicher Art interpretiert und so 'beherrscht' stiften aber noch Ordnung und Orientierung in der subjektiven Welt, und dieses Vorgehen ist ein Grundbedürfnis des verunsicherten und abnormen Bewußtseins. Je unruhiger und unsicherer das Individuum ist, umso mehr muß es sich der Dinge vergewissern.

W hat sich mit dem Phänomen der Ordnung und Unordnung u.a. in LUV auseinandergesetzt: Als ein Erz-Ritual der Verwandlung von Unordnung in Ordnung nennt er das Kartenspiel. Patienzen stellen immer dasselbe Urmuster von Ordnung her und lassen die ausgebreitete Erscheinungswelt der ungeordneten Karten darin verschwinden: "... jede Aktion des Spielers dient der Wiederherstellung des ursprünglichen und unwandelbaren Sinns" (LUV 54/55). Patienzen sind "Rituale der Beruhigung und Angstabwehr" (LUV 55). In diesem Sinn kann man wohl auch das häufige Patiencelegen der Hauptfigur in SAG sehen. "Er" versucht dadurch, das Chaos und die Übermacht der Dinge abzuwehren und 'sichere' Zeichen für die Zukunft zu sehen. So ist seine Freundin Hilde wiederholt "in der Nähe der Personenkarte in wechselnden Positionen" (S. 33) erschienen, schon bevor er sie traf, und als dann die erste Begegnung stattfindet, ist sie es selbst, die den "Sprung, die Veränderung" (S. 34) bedeutet. Wie bei den Objekten ist die Person, Hilde, zunächst das Zeichen, das die Karten schon angekündigt hatten, und dann erst ein Mensch. Dadurch erwartet er zuviel von ihr, die Beziehung beginnt schon auf einer irrealen Basis. Wirklichkeit ist durch Zeichen und Interpretationen verstellt, bzw. er lebt in einer eigenen Realität, einem Phantasiebereich, in dem nur noch die Illusion von Freiheit und Allmacht möglich ist. R.D. Laing drückt das so aus:

"The illusion of omnipotence and freedom can be sustained only within the magic circle of its own shut-upness in phantasy. And in order that this attitude be not dissipated by the slightest intrusion of reality, phantasy and reality have to be kept apart."⁵⁰

Diese Phantasie ist real, denn sie entspricht wirklichem psychischem Erleben, und diese innere Welt hat Einfluß auf die äußere Welt. Laing setzt dem sog. 'abnormen', 'kranken' Bewußtsein (weil anders als die Mehrheit) "social phantasy systems" entgegen, in denen die Mehrheit sich für lebendig hält, in Wirklichkeit aber tot ist: "We are dead, but think we are alive. ... We see the shadows, but take them for the substance."⁵¹ Das falsche Selbst wird

hier als soziales Phänomen gesehen und als Hindernis zur Selbstverwirklichung. Dagegen ist der Wahn- und Phantasie-'Kranke' oft der Gesundere, denn er ist ein offener Mensch und um Wahrheit bemüht. Er ist "seriously bent on communicating his truth"⁵². Auch W sieht in den Ritualen der gesellschaftlichen Ordnung und "im Leerlauf der Routine" eine fortschreitende "Austrocknung und Verarmung unserer Erfahrung, des Wirklichkeitsschwundes" (LUV, 49). Einer Entlastung durch Schemabildungen will er entgegenwirken, indem er ein "Spielfeld für ein fiktives Handeln" schafft, "in dem man als Autor und als Leser die Grenzen seiner praktischen Erfahrungen und Routinen überschreitet, ohne ein wirkliches Risiko dabei einzugehen." (LUV, 22). Und das bedeutet hier ein fiktives "Risiko" des Sich-Einlassens auf wahnhaftes Erleben.

- Sprache als Wirklichkeitsverlust

"Objekte werden erschaffen durch Sprache, die sie bezeichnet, aber auch unkenntlich macht, die sie uns vermittelt, aber auch abwehrt und langfristig die Objektwelt ersetzen kann", heißt es in LUV, 183. Wir haben schon gesehen, wie das Bewußtsein den Objekten Qualitäten zuteilt, die subjektiv und willkürlich sind und uns den Weg zum 'Objekt für sich' versperren und es sogar zu einem anderen Ding machen. Sprachliche Beschreibung kann dabei das Objekt völlig hinter sich lassen und es funktionell verfremden durch den Gebrauch von Metaphorik, Analogien, Interpretationen etc. Dies geschieht im Wahn mit der bereits zitierten "Wolke von Wesenseigenschaften".⁵³ Diese anthropomorphen Sinngebungen sind vielschichtig und wahrnehmungserneuernd und daher poetisch im Wellershoffschen Sinn. Wenn Wörter zusammenhanglos ohne erkennbaren Objekt-Subjektbezug im Text auftauchen, dann verdinglichen sie sich, sie "werden kompakt und dinglich wie Gegenstände" (LUV, 182). Auch hier die Polaritäten der Stärke und Schwäche: je größer die gedankenlose Schwäche der Hauptfigur, umso größer auch die Invasion und Verselbständigung der Worte. Gedanken- sowie Handlungsfreiheit sind kaum mehr vorhanden und dies macht sie durchlässig und rezeptiv. Der Vorgang entspricht dem der Bedeu-

tungs- und Zeichenträchtigkeit von Objekten und deren kulissenhaftes, erstarrtes Dasein in der Phase der Wahnvorstellungen, wenn jeglicher Bezug zwischen Mensch und Ding aufhört und Konkretisiertes für sich im Raum steht.

Wir haben oben schon die fast magische Suggestion des leitmotivischen Satzes "Auf welcher Seite kommt [...] der Rhein?" (S. 34, 78) zitiert. Er enthält zunächst die Komplexität des ersten Treffens mit Hilde, des Zeichens der Veränderung und Ankündigung eines neuen Lebens, wird aber im Verlauf des Romans von der allgemeinen Starre und Leere ergriffen und verdinglicht durch Bezugsentfremdung. Häufig scheint das, worüber "er" spricht, wahr zu sein, aber von ihm abgelöst, nicht zu ihm gehörig, wie "ein anderes Leben neben ihm" (S. 111), oder es ist ihm gleichgültig, was er sagt (S. 127). Er fühlt dann die Unwirksamkeit seiner Worte, seine Unfähigkeit, auf die Wirklichkeit Einfluß zu nehmen. Ihm fehlt jegliche Überzeugungs- und Willenskraft, denn er fühlt immer die Stärke und Überlegenheit des 'Anderen'.

In Teil 4 ist seine Verunsicherung besonders groß, da er sich verfolgt fühlt. Dann hat er die Wahnvorstellung, auf dem Vorplatz des Theaters ein Massaker zu begehen. Parallel zu dieser Entwicklung versucht er, seine sprachliche Realität zu beherrschen. So reflektiert er über eine Art Kindervers, der ihm in den Kopf kommt: "Lauf lauf lauf, unten steht dein Wagen und hier im Haus steht wer?" (S. 188). Man könnte diesen verschlüsselten Spruch ohne Schwierigkeiten als relevant für die verfremdete Lage der Hauptfigur erkennen und entsprechend deuten. Kurz darauf stellt er den Begriff "Lichtkörper der Lampen" in Frage (S. 189) und findet noch die korrekte Version "Lichtkörper der Laternen". Die Tatsache der Infragestellung selbst bedeutet schon eine Verfremdung vom natürlichen Sprachgebrauch. Dann wieder kommt ihm alles wie "Sprüche" (S. 189) vor, bedeutungsleer.

Zunehmend verliert er die Kontrolle über die Sprache. So spricht er einmal laut und wird sich dessen erst später bewußt, als man ihn beobachtet. (S. 226) Er will seine Anwesenheit dem Wirt in der Gaststätte gegenüber

plausibel machen und sagt, daß er hier "zu tun habe bei der Tuchindustrie" (S. 226). Seine Unsicherheit hinsichtlich der Korrektheit dieses Begriffs und seiner Situation im allgemeinen läßt ihn daraufhin noch einmal seine Identität feststellen: "Mein Gott, ich bin Kaufmann." Dies ist ein verzweifelter Versuch, sich in seiner entfremdeten Umgebung zu behaupten, obwohl diese es gar nicht von ihm fordert (er steht dem Wirt mißtrauisch gegenüber als einem möglichen Verfolger). Er handelt in der isolierten Eigenlogik eines schizophrenen Individuums, in der "sich das Individuum aus dem Kommunikationsnetz löst." (LUV, 52) Der Firmenwagen, der seinen Wagen abschleppt, trägt die Aufschrift

"Osco Faltschachtelwerk, eine weiße dicke sich behauptende Schrift, die sich ihm einprägte, die für ihn die Bedeutung eines Endes annahm, eines letzten Satzes, der so endgültig war wie jeder andere beliebige Satz" (S. 221).

Er fühlt, daß er gegen diese Schrift, gegen die ihn umgebende Landschaft sowie gegen den Fahrer des Wagens "kein Recht hatte" (S. 221). Menschen, Dinge und Wörter werden kompakt und verbinden sich hier zu einem unüberwindlichen Widerstand. Alles ist stärker, konkreter, endgültiger als er in seiner Schwäche. Diese Sehnsucht nach einem Endgültigen ähnelt einer 'Todessehnsucht', die den Auflösungstendenzen der Figur entspricht. Es verlangt ihn nach endgültiger Klärung seines Lebens, er will es "fassen können" (S. 213), fühlt es aber immer mehr schwinden und auf das 'andere' übergehen. Es ist ein immanentes Gefühl der Niederlage, die für ihn das Ende seiner Ängste bedeuten würde (S. 174). Auch hier gibt es eine Parallele zu dem Kriegserlebnis der Hauptfigur, wo unter permanenter Lebensbedrohung das Gefühl von etwas Endgültigem und Klarem bestand. Beide Situationen sind aber für ihn gegeben, er kann sie nicht eingreifend verändern, sondern muß den Verlauf der Dinge passiv abwarten. Das erklärt seine Frustration in der jetzigen Lebenssituation. "Aber dann geschah nichts" (S. 221), es geht immer weiter für ihn, ohne ein absehbares Ende. Er ist das Opfer der Übermacht der Dinge, ihrer sprachlichen Begrifflichkeit und des anderen Menschen.

"Er" und die anderen

Die Beziehung der Hauptfigur zu ihrer menschlichen Umwelt soll hier hauptsächlich unter einem psychologisch-sozialen Gesichtspunkt betrachtet werden, aus der Perspektive des zunehmenden Wahns. Im ersten Stadium der Schizophrenie, dem "Trema", gilt das Erlebnis des Drucks als typisch, "als erwarte man von ihm [dem Kranken] besondere Leistungen"⁵⁴. Dies ist der soziale Faktor, die Gesellschaft, die auf den einzelnen einen Leistungs- und Konformitätsdruck ausübt. "Er" leidet ständig physisch und psychisch unter dem Gefühl eines zunehmenden "Drucks" (S. 120), den man als die Folge seines Nichteinhaltens sozialer Spielregeln ansehen kann. "Er" ist in der sozialen Welt immer wieder beruflich gescheitert. Darunter leidet besonders seine Beziehung zu Hilde, und er zieht sich immer mehr in eine eigene Welt zurück. Dieser Rückzug ist begleitet von seinem Mißtrauen gegenüber den anderen, Kommunikationsstörungen, Verfolgungswahn, also der imaginierten Feindschaft seiner Mitmenschen ihm gegenüber. Nicht das, was Menschen tun und sagen, beunruhigt ihn, sondern das, was sie nicht sagen, was hinter seinem Rücken vorgehen mag.

Es ist typisch für die "Apophanie" (des zweiten Stadiums der Schizophrenie, lt. Conrad), daß der Kranke sich überall beobachtet, besprochen, belauscht und beschattet fühlt. Durch die Verlegung der Wahrnehmungs-Perspektive ins Innere verliert das, was wörtlich geredet wird, seine Dominanz. W schreibt: "Wichtiger werden Gesten, Tonfälle, die mimischen, akustischen und motorischen Zeichen, die den Worten erst sinnlichen Ausdruck und Nuancierung geben." (LUV, 92) Er verweist in diesem Zusammenhang auf Nathalie Sarraute "Subdialog", hinter dem sich eine dauernde Unruhe verbirgt. (LUV, 92) Dieser "Subdialog" wird aber zu einer Sprache an sich, die verborgene Gedanken und Gefühle neu zu artikulieren versucht. Bei Sarraute steht eine innere Phantasie-Sprache der konventionellen, äußeren Sprache mit all ihren Klischees gegenüber.

Wenn W sagt:

"Wenn ich ein durchgehendes Thema habe, dann vielleicht, daß Menschen in ihrer Verwirklichung gestört sind, daß der gesellschaftliche Druck nach innen schlägt, daß ihre Identität gefährdet ist, daß die Kluft zwischen der Ich-Identität und der Gruppenidentität riesig erscheint, man sich entfremdet fühlt"⁵⁵,

dann deckt sich seine Haupt-Thematik mit der Sarrautes. Nur, daß bei ihren Romanfiguren dieser nach innen geschlagene gesellschaftliche Druck zu einem "Subdialog" wird, der mit der gesellschaftlichen Dialog-Situation ko-existiert. Es gibt zwar diese Entfremdung des einzelnen von der Gesellschaft, aber ihre Personen haben ihre konformistische Gruppenidentität genauso wie eine Ich-Identität. Zwischen "Sub-" und 'Haupt'-Dialog gibt es große Unterschiede, aber keine offenen Konflikte. Sarrautes Personen sind 'Normalverbraucher'. Bei Ws Hauptfigur dagegen ist die soziale Situation bedingt durch seinen Außenseiter-Status und durch seine psychische Krankheit. "Er" aber ist kein zur Gesellschaft gehörendes und direkt auf sie reagierendes Mitglied im Sinne der Personen von Sarraute; seine Reaktionen sind zunehmend defensiv und beschränkt auf ein Handeln aus 'Not'⁵⁶, bedingt durch den zunehmenden Wahn. Sein Mißtrauen den anderen gegenüber wird noch verstärkt durch das Tätermotiv, den Kriminalrahmen des Romans, und geht langsam über in einen Verfolgungswahn. Der Umstand, daß sich die Hauptfigur auf illegale Machenschaften eingelassen hat, daß mit seinem Wissen und seiner Billigung Autos 'frisirt' und weiterverkauft werden, daß "er" selbst Eintragungen und Buchungen entsprechend fälscht und vor allem, daß die Steuerfahndung gerade dabei ist, ihm auf die Spuren zu kommen, trägt erheblich zum Ausbruch der Psychose bei.

Den Scheinobjekten (s.o.) entsprechen 'Scheinmenschen', denn seine Verfolgungsphantasien stützen sich auf keinerlei Evidenz. Seine eigentliche, 'reale' Flucht kommt erst gegen Ende des Romans. Bei der Party fühlt er sich ständig beobachtet, er meint, man spreche über ihn und seine illegalen Geschäfte. Durch eine Glaswand im Raum sieht und hört er Olshausen, Kessler

und die anderen. "Sie lachten hinter der Scheibe" (S. 135). Eine Scheibe oder eine andere Art von Trennwand befindet sich wiederholt zwischen ihm und den anderen, wirkt wie ein Selbstschutz oder markiert die Grenze der Seiten, auf denen "er" bzw. die anderen leben. Er sieht sich als "am Rand der Gesellschaft herumstehend" (S. 134), also an der Außenseite, an der Grenze. Vorwiegend jedoch handelt es sich um mimische und nicht mehr akustische Wahrnehmung, und daher kann "er" sich noch davon absetzen und befreien. Er hat ein ähnliches Erlebnis an anderer Stelle, im Halbschlaf, als er die auf ihn einredende Stimme nicht hört (S. 141). Später aber wird diese "Scheidewand von Innen und Außen durchlässig. Man kann eindringen in die Person, ihre Gedanken lesen und beeinflussen, fremde Stimmen beginnen in ihr zu reden." (LUV, 52)

Akustische Halluzinationen treten bereits in der beginnenden Schizophrenie häufig auf. "Er" hört z.B. die Stimme Hildes in sich (S. 108), die ihm Vorwürfe macht, ganze Sätze, die sich in ihm wiederholen, aus der Vergangenheit nachklingen und so ihre Unabgeschlossenheit bezeugen. Überhaupt ist die permanent reflektierende Einstellung über alles, was das kranke Ich betrifft, typisch für die Schizophrenie. Hildes Stimme beim Koitus hört er halluzinativ wieder (S. 75). Seine eigenen Gedanken werden unkontrolliert laut (Gaststättenszene) und fremde Gedanken breiten sich schließlich in seinem Kopf aus: er ist sich nicht sicher, ob er "nicht die Gedanken der anderen dachte" (S. 234). Nur während des Schlafes kann er von den Gedanken anderer nicht mehr verfolgt werden. In dieser "Gedankenausbreitung"⁵⁷ (im Stadium der "Apophanie"), der eigenen und der fremden, manifestiert sich die Übermacht von Gedanken - selbst im eigenen Denksystem ist der Kranke nicht mehr frei, er entfremdet sich durch Verinnerlichung äußeren Gedankenguts.

Häufig kann er Stimmen nicht identifizieren oder auch Personen, die verkannt und für etwas anderes gehalten werden als sie sind. So nimmt "er"

eine Stimme bei der Party wahr und vergleicht sie mit der Telefonstimme vom Morgen. Distinktion und Nuancen verwischen sich. Seine wiederholte Feststellung "Das war nicht die Stimme" (S. 147) drückt seine Unsicherheit aus und wird zu einem Beruhigungsmechanismus, der seine Angst vor den Verfolgern durchblicken läßt. Das ganze Party-Erlebnis ist für ihn ein Alptraum. Er fühlt sich in seiner Existenz von allen Seiten bedroht, und dies äußert sich besonders im akustischen Bereich: das Durcheinander der Stimmen wird höchst sensibel von ihm registriert, dagegen versteht er Spezifisches nicht, den Ober und andere Einzelpersonen versteht er erst verspätet (S. 134). Hinter der Scheibe stehend hört er eine "wortlose, lautlose Rede" oder er unterscheidet einen Wortlaut, der sich aber nicht an ihn richtet, oder es ist ein "Rauschen". Das akustische Sensorium hat sich verselbständigt - es setzt sich von der Wirklichkeit ab, wird immer konfuser und endet im Chaos und in der Leerform des Rauschens. Die ganze Szene wird zu einer traumartigen Groteske. Er wird nicht nur von Stimmen und Gedanken anderer heimgesucht, es gehen auch elektrische Ströme durch ihn, von Hilde ausgeschickt (S. 74). Dieses Empfinden verbindet sich mit dem Beobachtetwerden durch den Feind und wird so auch zu einer Metapher für Angst.

Die optische Wahrnehmung entspricht der akustischen bei der Party. Noch ganz normal und verständlich ist es, wenn er Hilde mit 'eifersüchtigen' Augen sieht oder die Physiognomie eines weiblichen Gastes beschreibt. Dann aber werden Blicke auf ihn gerichtet, z.B. Hildes starrer Blick, der zu sagen schien: "Du bist ein Gespenst, du erschreckst mich" (S. 154). Gleichzeitig assoziiert er eine Sex-Episode mit ihr, bei der ihre Augen auch diesen Ausdruck der Starre hatten. Hilde kennt ihn am besten, vor allen anderen, und sie ist darum sein größter Feind: Ihr auf ihn gerichteter Blick durchschaut und verfolgt ihn, weiß Bescheid und macht Vorwürfe. Der

Verdacht der anderen ist ein "fremder, starrer, immer auf ihn gerichteter Blick, und er fühlte sich darin fest werden, als dränge die Starrheit in ihn ein." (S. 83) Die immer präsente Kritik der anderen, ihr Anderssein drücken sich in diesem starren Blick aus, der als paralysierend empfunden wird. Später auf der Flucht in der Gaststätte wagt er nicht aufzustehen aus Angst vor einer Veränderung (S. 216) und begreift nicht mehr, weshalb er sich "von hier wegrühren" soll (S. 213). Die anderen haben ihn in ihren Blick und Willen gebannt, er selbst hat keinen mehr. Das Endstadium der Schizophrenie, die Katatonie mit ihren zu Stein gewordenen Wesen, klingt hier an.

Die anderen als Feinde

"Er" wird nicht nur durchschaut, er durchschaut sich auch selbst: er steht 'hinter sich' (vgl. S. 234); dies entspricht dem Verdoppelungserleben in der Telefonzellen-Episode. Die Transparenz ist in eine Entäußerung übergegangen, in eine komplette Entfremdung des Selbst, die in der Zweispaltung ihre Endform findet.

Die sinnliche Invasion von Stimmen, Blicken und Gedankenausbreitung evoziert ein Bild der Welt als "Feindesland". Conrad zitiert einen Patienten folgendermaßen:

"Jedes Geräusch, das ich draußen vom Balkon her hörte und alles, was mir begegnete, verarbeitete ich, wie wenn ich im Feindesland 'sichern' würde als Posten ... wie man im Feindesland auf jedes Geräusch achtet und auf alle unscheinbaren Dinge. Jetzt läßt mich alles kalt, alles steht wieder an seinem Platz, wie es eben in ruhigen Zeiten, im Frieden ist."⁵⁸

Diese Spannung zwischen Kriegs- und Friedensstimmung, zwischen Feind und Freund, entspricht auch dem Lebensgefühl der Hauptfigur. "Er" registriert hypersensibel seine Umwelt, empfindet diese als seine Verfolger und Feinde oder aber, in ruhigerer psychischer Verfassung, ist "er" fähig, sich von seiner Umwelt abzusetzen, sich ihrer zu erwehren.

Der Krieg spielt ja eine sehr wichtige Rolle im Bewußtsein der Hauptfigur, im Traum und in der Erinnerung. Von Gebsattel spricht im Zusammen-

hang mit der Wiederkehr unerledigter Erlebnisse in der traumatischen Neurose von einem "Präsentisch werden einer Vergangenheitsstelle"⁵⁹, die das Gegenwartserleben stört. Für W selbst ist der Krieg "immer noch ein wüstes Flackern untilgbarer Bilder"⁶⁰. In der wiederholten Beschreibung des Kriegserlebnisses finden wir auch eine Art thematisches 'mise-en-abyme' im Sinne R-Gs, da das damalige Lebensgefühl in vielem dem heutigen entspricht: "Er" unterliegt visuellen Täuschungen aufgrund der Dunkelheit, sein Zustand ist einer der physischen Schwäche oder Hysterie, sein Handeln erfolgt in "taumeliger Planlosigkeit" (S. 132), und er lebt in sinnlicher Aufmerksamkeit und Gespanntheit und in ständiger Angst vor dem Feind. Heute sind die Menschen seiner Umwelt die Feinde.

Die Zeitungsgeschichte über einen Boxer stellt eine thematische Parallele zum Leben der Hauptfigur dar. Der Boxer hatte "Hunderte von Schlägen" (S. 179) mit seinem Kopf hingenommen, bevor er aufgab. Es hatte für ihn immer noch die Chance eines Sieges bestanden. "Er" erwartet ebenfalls jederzeit eine Niederlage in seinem sich Wehren gegen die Gesellschaft, von der er so viele Schläge einstecken muß, weil das die einzige Möglichkeit ist, die Sache 'zu Ende zu bringen'. Ein Ausweichen vor der Gesellschaft ist unmöglich. Hinter dem Feind Gesellschaft ist noch ein weiterer Feind versteckt, den er nicht benennen kann:

"Ein Feind hinter seinen Feinden, in dessen Aufmerksamkeit er geraten war, seit Jahren mehr und mehr und je mehr er sich wehrte, es war das allmähliche Zunehmen eines Drucks, der von allem auszugehen schien, manchmal deutlicher, manchmal wie nichts." (S. 174)

Eine Verdoppelung seines Feindes, eine unendliche Reihe der Bedrohung und Angst für ihn, oder "Treiberketten" (S. 174), wie sie noch genannt werden.

Diese Summe der menschlichen Widerstände vereinzelt sich dann in den Personen, mit denen er früher gearbeitet hat. Auch Hilde wird als feindlich und aggressiv gesehen. Seine Tragik drückt er hilflos so aus: "Sie waren stärker, oder er machte etwas falsch." (S. 175) Noch im Zustand seiner Iso-

lation, auf der Flucht im Auto, jenseits der geographischen und psychisch-
 'normalen' Grenze können andere Menschen ihre Macht über ihn beweisen: Er
 hat die Vorstellung, daß Hilde und Keßler kamen und "ließ nach" (S. 240).
 Seine Reduktion, sein 'Nachlassen' vor dem Feind. In seiner Wahrnehmung
 in Teil 4 (ein Echo der Kriegserinnerung) 'rächt' er sich bei seinen Fein-
 den und befriedigt seine aggressiven Primärphantasien: Er schießt den gan-
 zen Platz vor dem Theater leer, "einen immer größeren lautlosen freien
 Raum um sich herum, bedeckt mit den stillen Buckeln ihrer Körper, und jetzt
 war alles leer, Stille, Ordnung" (S. 233). In der Kriegserinnerung war die
 Rede von einer mit "Leichenhügeln bedeckte[n] Schneefläche" (S. 176).
 Leere, Stille, Starre sind Leerformen des Nichts, des Todes; der Kämpfer
 ist selbst der Unterlegene in dem Krieg um Leben und Tod. Das ist die
 Ironie und Tragik der Wahnkranken: Sie können nur zum Schein handeln und
 ändern nichts. Sie schaffen sich eine Pseudo-Welt, weil die Realität einen
 unüberwindlichen Widerstand darstellt.

Personenverkenning ist nicht nur ein Zeichen der Schizophrenie, sondern
 kann auch bei Verhältnissen der gelockerten Reizbildung, also bei Dunkelheit,
 schwerer Übermüdung etc. eintreten. Dabei spielt das Moment der "physiogn-
 omischen Ähnlichkeit"⁶¹ eine Rolle, wenn auch oft nur aufgrund eines kleinen
 Details, wie z.B. einer besonderen Zahnstellung. So meint "er", übermüdet
 und wahrscheinlich auch angetrunken, zunächst Margot zu sehen, dann ist es
 aber Hilde, die auf ihn zukommt und wieder verschwindet. An anderer Stelle
 sehen ein Richter oder ein Rechtsanwalt so aus wie Olshausen, der erfolg-
 reiche Geschäftsmann: Seine Verfolger und Verurteiler nehmen dasselbe Aus-
 sehen an. Konturen individueller Physiognomien und Persönlichkeiten ver-
 wischen sich und bleiben in ihrer Identität und Bedeutung eng bezogen auf
 die subjektive Wahrnehmung.

Die Hauptfigur, nachdem sie im beruflichen und sozialen Leben nach gel-
 tenden Normen versagt hat, empfindet sich abgespalten von der restlichen

Gesellschaft. Der zunehmende Wahn verstärkt dieses Erleben. W bezeichnet die Trennung von der Gesellschaft als ein "lebensbedrohendes Trennungserlebnis"⁶². "Er" befindet sich im Feindesland und lebt ständig unter Lebensbedrohung. Wie ein Soldat oder der Boxer (s. obiges Textzitat) muß er aber weitermachen bis zum Sieg oder zur Niederlage. Am Ende des Romans ist "er" aber immer noch der Unterlegene - befangen im Verfolgungswahn.

- Das sexuelle Erlebnis.

Die einzigen engeren menschlichen Beziehungen der Hauptfigur spielen sich auf dem Gebiet des Sexuellen ab. Dabei steht das Verhältnis mit Hilde im Vordergrund. Zunächst wurde sie als Zeichen einer Veränderung gedeutet. Als "er" dann keinen Erfolg im Berufsleben hatte, machte Hilde ihm Vorwürfe und forderte ihn immer wieder auf, etwas aus sich zu machen, seine Chancen zu nützen. Durch sein berufliches Scheitern, sein Trinken und seinen Verkehr mit Prostituierten entfremdet sich Hilde immer mehr von ihm. Er entspricht nicht ihren Erwartungen in bezug auf beruflichen und sozialen Erfolg im Leben. Natürlich erhalten wir diesen Eindruck von Hildes Persönlichkeit nur durch die Bewußtseinsperspektive der Hauptfigur.

Hilde ist dagegen in seinen Augen auch ein Versager: ihre Karriere beim Rundfunk scheint bergab zu gehen, und sie versucht, nützliche Kontakte mit der "Clique" (S. 48) Keßler, Olshausen zu pflegen, denn sie selbst hat auch Angst vor dem beruflichen Scheitern und der sozialen Isolierung. Im Gegensatz zu ihm ist bei ihr das Versagen nicht in eine pathologische Bewußtseinsverfassung umgeschlagen, denn sie versucht immer, wenn auch mit stark neurotischem Einschlag, im Strom mitzuschwimmen. Sie paßt sich an, macht mit. "Krampf", "Starre" sind Begriffe, die immer wieder von der Hauptfigur mit ihr in Verbindung gebracht werden. Ihr Gesicht wird von ihm als zunehmend feindlich wahrgenommen, und bei der Party wird sie "wie mit einem

faulen Trick" (S. 138) plötzlich eine ganz andere. Über vieles wird in dieser Beziehung nicht gesprochen, besonders nicht über die wesentlichen existentiellen Ängste und Bedürfnisse der beiden, und es kommt schließlich zu einem Zusammenbruch jeglicher Kommunikation. In einem halluzinativen Schub sieht er sie immer entfernter, eine fremde Sprache sprechend, ohne Gesicht unter der Frisur, als Gespenst und dann als fremde Frau. (S. 72/73) Diese Halluzination veranschaulicht die völlige Entfremdung in der Beziehung, die hier eine groteske Steigerung erfährt. "Er" hat den Eindruck einer entsprechenden Entfremdung ihrerseits, wenn er ihr starr und wie ein "Gespenst" (S. 154) bei der Party zu erscheinen vermeint. Hilde ist auch zum feindlichen Lager übergewechselt.

Von Anfang an war das sexuelle Moment wichtig in dieser Beziehung, und er imaginiert wiederholt ihre Krümmungen, Gebärden und Geräusche beim Koitus. Zu ihrem Kleiderkauf und den anderen Vorbereitungen für die Party meint er: "sie spreizte für Keßler die Beine" (S. 122). Die Eifersucht ist umso größer, als Sex das einzige Gebiet ist, auf dem er mit den anderen konkurrieren kann und erfolgreich ist. Es ist wie "ein immer eingengterer Widerstand, was wie ein Beweis war, der zu Ende gebracht wurde." (S. 101) Auch hier findet sich eine Resonanz des Kriegserlebnisses, obwohl auf einer ganz anderen Ebene: damals fühlte er sich auch in einem eingengten Widerstand, der Klarheit schaffte, weil das Ende abzusehen war. Diesen begrenzten sexuell-physischen Widerstand kann er überwinden, aber nicht den diffusen, generellen Widerstand seiner dinglichen und sozialen Umwelt. Das Sexuelle wird zu einem verzweifelten Versuch der Kontaktaufnahme mit Frauen, die ihn aber nicht nur sexuell, sondern auch hinsichtlich seiner Zukunftspläne anerkennen sollen. Hilde glaubt ihm nicht mehr; die Prostituierte Margot bezahlt er für ihr Zuhören. Beim Besuch einer Tanzbar entwirft er in einer Phantasieleistung das Bild einer Vergewaltigung und des damit gleichzeitig erzwungenen Zuhörens. (S. 101)

Conrad bezeichnet diese überstürzte Kontaktsuche als letzten Rettungsanker, "als Zeichen eines existentiellen Notzustandes".⁶³ Durch die einseitigen Erwartungen, die "er" an eine Beziehung stellt, verbaut er sich jegliche Chance einer realistischen Auseinandersetzung mit dem Partner und lebt in einer Scheinwelt. Es ist daher typisch, daß das 'Verständnis' am besten ist, wenn es in einem sexuellen Einverständnis besteht und keine verbale Kommunikation notwendig ist, wie bei dem Verhältnis mit der Kinokassiererin. Ohne zu sprechen, wissen beide, was sie voneinander wollen und verlieren keine unnötigen Worte darüber. Für ihn bedeutet das Wochenende bei dieser Frau natürlich auch eine Chance, sich zu verstecken (die Fahndung nach ihm scheint lt. Zeitungsbericht bereits zu laufen) und seine Probleme hinter sich zu lassen. Bei diesem Verhältnis schützt die gegenseitige Fremdheit vor Entdeckung und bietet Sicherheit auf kurze Zeit.

Seine Beziehung zu Frauen beginnt mit der Hoffnung auf Veränderung, aber sie ist zeitlich begrenzt, denn sobald die Frauen seine Schwäche erkennen, werden sie aus seiner Sicht zu Feinden. Sie veranschaulichen auch seine krankhafte Reduktion als soziales Wesen: Verhältnisse enden im Schweigen, in der Verfremdung der Partner voneinander oder aber sie gehen von vornherein über das Schweigen nie hinaus. G. Zeltner-Neukomm zitiert in ihrer Rezension eine Liebesszene aus dem Roman und bezeichnet sie als "vollendete Prosa der Entfremdung".⁶⁴ Es handelt sich um eine Begegnung mit der Prostituierten Margot, bei der "er" sich selbst physisch und psychisch völlig entfremdet ist. Seine Verfassung der Konfusion (Übermüdung, Kopfschmerzen, wahrscheinlich Alkohol im Blut, existentielle Sorgen) und auch seine Angst vor der Impotenz beeinflussen seine sinnlichen Wahrnehmungen und Gefühle in dieser Episode. Der resultierende Mangel an Spontaneität und klaren Gefühlen ersetzt den sonst üblichen Selbstbeobachtungszwang bei der Hauptfigur. Die Entfremdung ist aber die gleiche: Das Sich-Absetzen und Entfernen von der Realität.

Mit dem Gefühl des erfolgreichen sexuellen Erlebnisses verbindet "er" eine Empfindung der vorübergehenden Geborgenheit und des Sich-Auflösenden, als habe er keine Gelenke mehr, "vermischt mit ihr oder in ihr aufgenommen" (S. 185). Die Substanzen setzen sich erst wieder später zusammen. Dieses physische Gefühl findet Parallelen und Echos in dem Empfinden des Körperloswerdens im Halbschlaf oder Traum (S. 143) sowie in den sich verwischenden und auflösenden optischen, akustischen und anderen Bewußtseinswahrnehmungen. Unbewußt scheint hier ein Verlangen nach dem Nichts, der Auflösung von Formen und Gewisheiten die Figur zu motivieren, eine Art Sehnsucht nach Geborgenheit und Tod.

Intersensuelle Wahrnehmung

Das "Betroffensein"⁶⁵, wie E. Straus es nennt, ist immer eine Einheit des Erlebens, und das gilt nicht nur für die verschiedenen Sinne, sondern auch für die wechselnden Erlebnisebenen. Wir haben schon auf die Ähnlichkeit des Wahrnehmungs- und Bewußtseinszusammenhangs in der Zwangskrankheit und im Traum hingewiesen. Die Hauptfigur sieht ihre Umwelt auch unter anderen Erlebensmodi, häufig mit sehr ähnlichen sinnlichen Effekten.

".. einzelne Sinnesrezeptoren, die die unmittelbare Verbindung zwischen Bewußtseinsinnenraum und Außenwelt darstellen, formen Raster, schematisieren, filtern und bilden den einzelnen Sinneseindruck zum Ähnlichen, Gleichen, Bekannten um."⁶⁶

Die physischen Auflösungs- und Trennungsempfindungen beim Sex und im Traum werden auch bei Müdigkeit empfunden und als Simile ausgedrückt: "die Hände waren schwere Säcke, denen er nicht mitteilen konnte, was in seinem Kopf vorging." (S. 193) Müdigkeit bringt Visuelles ins Schweben (S. 153), verursacht visuelle Täuschungen und sogar Verdoppelungserlebnisse,⁶⁷ entsprechend der Halluzinationen und des Beziehungswahns im Zustand der beginnenden Schizophrenie. In der Müdigkeit werden alle äußeren Gegebenheiten, auch die 'unwichtigen', gleich registriert, ähnlich wie es das Auge der Kamera tut. Dinge sind nicht vorsortiert, Zufälliges kann in den Blick

treten, alles ist bemerkenswert. Es herrscht eine chronische Aufmerksamkeit. E. Minkowski schreibt von der Wahrnehmung bei Müdigkeit:

"Dort wo wir die Umwelt nicht aktiv anpacken und sie so formen können, drängt sie sich uns auf und sie tut es unter dem atomistischen Aspekt von isolierten Inhalten."¹⁰⁵

Dies gilt nicht nur für die Müdigkeit, sondern für die ganze Wahrnehmungsperspektive der Hauptfigur, die ihre Umwelt vorwiegend passiv erlebt.

Müdigkeit wird empfunden als akustisches Rauschen (S. 169), als Benommenheit und Taubheit (S. 24) und als Schlaf und Stillstand (S. 24). Auch Hilde, die neben ihm sitzt, ist fast nicht mehr da, löst sich auf. Dieses Empfinden großer Müdigkeit kurz vor dem Schlaf als Stillstand und Reduktion findet Parallelen im Zustand des Traums, der Halluzinationen und im alkoholischen Delirium (s.u.).

Destabilisierung, Verlust der Identifizierungsfähigkeit, optischer Sinnestrug, Flüssigwerden der Konturen, Taubheit, Störung des Gleichgewichts sind Zeichen von Trunkenheit. Das Unstete bringt dieses Erleben besonders in Traumnähe im Gegensatz zur Festigkeit der Dinge im wachen Dasein. "Er" im betrunkenen Zustand in der Bar sieht alles in Auf- und Ab-Bewegung: "die schwappenden Gesichter hoben und senkten sich", der Raum ist "schwirrend grau", sein Gesicht überzieht sich "mit einer prickeligen Taubheit" (wie in der Übermüdung), dann fühlt er eine akustische Taubheit, "die seine Ohren verstopfte (S. 113-115) und ihn das Umkippen des Glases nicht hören läßt (S. 116). Hier entsprechen sich verschiedene sinnliche Perzeptionen. Der Leser sitzt förmlich unter der Haut des Erlebenden, so intensiv und detailliert wird das Sensorium beschrieben.

Schmerz-Empfindung macht ihn "wehrlos oder passiv" (S. 28), und er glaubt, Dinge können daher nicht passieren oder ohne ihn weiterlaufen. Er fühlt sich entschuldigt, "und wie im Spiel mußte alles anhalten, bis er weiter konnte." (S. 35) Krankheit und Schwäche befielen ihn auch regelmäßig bei seinen früheren Berufsausübungen, z.B. am Autowaschband, und werden zu

einem Abwehrmechanismus: "im entscheidenden Augenblick wurde er krank" (S. 92/93), "um Ruhe vor ihnen" (S. 175) zu bekommen. Auch Schmerz wird 'intersensuell' in akustische und optische Bilder umgesetzt. Er "tropft aus den Ohren" (S. 38) oder ist ein "graues Riesel" (S. 24) oder wird zu einem in der Dunkelheit "verschwimmenden Fleck oder Klumpen" (S. 28).

W 'malt' das Schmerzempfinden in Bildern des unmittelbaren Hörens und Sehens. Wie Müdigkeit macht auch Schmerz passiv und offen für das Eindringen alles Äußeren, so daß der eigene Körper verfremdet erlebt wird.

Die fortschreitende Psychose

Müdigkeit, Trunkenheit und Schmerz sind Zustände des ungewöhnlichen Wahrnehmens von Wirklichkeit oder, wie E. Straus es nennt, "entstaltete Modalitäten"⁶⁹, die gewohnte Perspektiven durch Entstabilisierung verfremden. In der Schizophrenie mit ihren Wahnvorstellungen und Verdoppelungserlebnissen wird verfremdete Wahrnehmung noch weitergeführt und gesteigert. W zitiert Sklowiskij: "Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel an sich und muß verlängert werden." (LUL, 43)

In seinem Roman wird dieser Prozeß radikal bis zum Ende der psychisch-physischen Auflösung der Hauptfigur durchgeführt. "Er" fühlt häufig nur eine schattenhafte Zugehörigkeit des Körpers, der Kopf ist leer (S. 107) oder seine Vernunft löst sich auf in Stücke (S. 194). Analog zu der physischen Verfremdung und dem Zerfall hat er Denkschwächen. Er lehnt Denken ab, dann wieder gelingt es ihm nachzudenken (S. 128). Je größer seine Unsicherheit und seine Angst, umso größer wird auch die Enge, in die er sich getrieben fühlt, je sporadischer und unmittelbarer wird die Denkreaktion. Es ist ein defensives Denken und Handeln, wobei der Spielraum immer kleiner wird. Das "gedankenlose Denken, das er sich einfach eine Weile gestatten mußte", ist nur eine andere Leerform, in der er Ruhe und Schutz sucht, so wie er in die Stille und Dunkelheit entflieht. In seinem Reflexions- und

Selbstbetrachtungszwang sucht er nach der "Grenze, ... wo die Gedanken entstanden" (S. 186). Peter W. Jansen in seiner Rezension bemerkt ganz richtig, daß die Hauptfigur sich denken denkt und sich sehen sieht.⁷⁰

Manifestationen einer Handlungsintention oder deren sprachlicher Formulierung, Erstarrung oder Auflösung kehren in Wahrnehmungsschüben immer wieder. Das folgende Zitat ist dafür typisch:

"Je länger er redete, desto bedeutungsloser wurden seine Worte und das war dasselbe Nachlassen, dasselbe Verschwinden wie immer, eine Täuschung, die er zu brauchen schien, um festhalten zu können an einer anderen längeren Täuschung, mit der er lebte, die er nicht durchschauen wollte. Er spielte manchmal, daß er lebte, aber es war nicht wahr, und sie konnten ihn nicht stellen." (S. 129) (Hervorhebung von mir.)

"Er" erkennt sein Leben als Täuschung, kann aber schließlich den "Überstieg" zum "Andern"⁷¹, zum realen Dasein, nicht mehr vollziehen und bleibt in einer Scheinwelt der Illusion und des Wahns gebannt.

Dieses ständige Nachlassen in der Wahrnehmung von Dingen, in Sprache und Gefühlen sowie des Drucks (S. 174) durchdringt sein ganzes Sein und Handeln: Er war da und dann wieder nicht oder er hatte es getan und dann wieder nicht. Dies ist die Illusionsstruktur des Romans. Von Gebattel spricht von der "Kategorie des Weniger-und-Weniger-werdens"⁷² bei den Depressiven, dem auch das Zeitempfinden entspreche. In einer Existenz, in der nichts mehr als wirklich geschehen betrachtet werden kann, verliert jegliches Element an Stabilitäts- und Orientierungswert. Der Mensch lebt in einer Scheinwelt, die er selbst konstruiert, in engem Bezug auf sich selbst, einer Scheinwelt, die sich bei der Konfrontation mit der realen Umgebung auflöst. Diese Isolierung ist eine Bewegung vom Leben in den Tod. Schließlich verliert er sich, bleibt "in der vergangenen Zeit, wo die anderen sich wie zum Schein noch bewegten", weil er in der Gegenwart "niemand mehr sein" konnte. (S. 207) Was er sagte, schien wahr zu sein, "aber von ihm abgelöst, nicht zu ihm gehörig, es war ein anderes Leben neben ihm, vor ihm" (S. 111). Die Persönlichkeit spaltet sich.

Der Selbstbeobachtungszwang der Depersonalisationsphase steigert sich in der Schizophrenie in das Erlebnis von zwei 'Ichs'. Es kommt zu Spaltungs- und Verdoppelungswahrnehmungen. Die Figur hat sich in zwei 'Ichs' gespalten, in ein beobachtendes und ein beobachtetes, die sich nicht in eine Einheitlichkeit bringen lassen. Von Gebsattel führt auch Beispiele von Spaltungsphantasien in der Depression auf und deren Vergegenwärtigung und Vollzug im Bild der zwei sich nacheilenden 'Ichs'.⁷³

Diese Situation haben wir in der Telefonzellen-Episode des Romans, wenn "er" plötzlich realisiert, daß er jener fremde Mann war, der schon die Zelle benutzt hat. Er sieht sich als ein 'fremdes' Ich, das Dinge tut, die er erst später wahrnimmt. Von Gebsattel schreibt:

"Unter der Herrschaft des Selbstbeobachtungszwanges Stehende ringen um das Zusammenfallen von A + B"⁷⁴.

Etwas Ähnliches geschieht, wenn "er"

"alles mit einem Rand versehen" wahrnimmt, "als seien zwei übereinander gelegte Bilder ein wenig verrutscht und er mußte jetzt versuchen, sie weiter auseinanderzuschieben, dann würde er sehen können, was er suchte". (S. 167)

Wir sehen in diesen 'Verschiebungen' besonders das Auseinanderfallen einer Person, die um Klarheit in ihrem Leben ringt. Es ist die Loslösung der Person von sich selbst, ihre Verdoppelung und ihre Trennung von der Umwelt. Die in SAG wiederkehrenden Bilder des Randes und der Grenze bezeichnen ein Gebiet, dessen Jenseits die Psychose ist, die "er" in ihrem ersten vollen Ausbruch in der Telefonzellen-Episode erlebt. Realitätsbilder tragen von nun an diesen Rand, der ihre Zweiwertigkeit aufzeigt: zwei verschiedene Bilder, das der Psychose und das des 'normalen' Lebens. Dazwischen liegt der Bereich der "Schattengrenze" (mit seinen verzerrten sinnlichen Wahrnehmungen bedingt durch psycho-physische Schwächen), in dem die Hauptfigur sich vor dem Ausbruch der Psychose ständig bewegte. Tony Phelan weist darauf hin, daß der Rand nicht nur die Schattengrenze

zur Psychose, sondern auch zur erneuerten Vision ist, so wie die Personenkarten im Patience-Spiel, die etwas bedeuten, was sie nicht zeigen wollen.

"Das ist die Grenze, wo unser Bescheidwissen entkräftet und unsere Unwissenheit anhebt. Dort, meint Nietzsche, stellen wir Worte hin; in diesem Sinn steckt die ganze Substanz des Romans diese Grenze ab."⁷⁵

"Er" selbst sieht an dieser Grenze nicht klar, erkennt keine Zeichen wie beim Kartenspiel. Die Zeichen- oder Wortkraft band ihn noch an die Welt des 'Normalen' und dieser Kontakt ist jetzt verloren. Es bleibt der Roman, der seine Entwicklung beschrieben hat. Sein Leben spielte sich in diesem Grenzbereich von zwei Realitäten ab. Dabei war "er" selbst immer mehr zu einer Schattenfigur geworden: "Das Ich ist schon gestorben, ist ausgelöscht, nur noch ein Gespenst"⁷⁶. Er hatte Menschen, Dinge und Gedanken bis an die Grenzen seiner sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit verfolgt, unter den Perspektiven der Angst, Illusion und des Wahns. Jetzt ist er an den Rand des undurchsichtigen Abgrunds geraten, an dem seine Wahrnehmung versagt. Des öfteren schon hatte er sich in 'Rand'-Positionen aufgehalten und das Unheimliche des vor ihm Liegenden empfunden: er streift vorbei am "Rand von etwas, das ihm Angst machte" (S. 231), dann war es "als sähe er in einen Schacht, der mit farblosem fließenden Nebel gefüllt war" (S. 230). Dieser Schacht gleicht einem zeitlosen Abgrund oder Jenseits, dem Totalraum der Psychose. Das Bild wird nur "für Autor und Leser zu Erweiterungen ihrer Erfahrung, zu Möglichkeiten, alles scheinbar Bekannte, auch sich selbst neu zu sehen" (LUV, 20) - nicht für die in der Psychose befangene Hauptfigur.

Schlußwort

Wir hoffen gezeigt zu haben, wie in der sinnlichen Wahrnehmung und im Bewußtsein des "er" der Widerstand der Umwelt immer größer wird, ihn bedrängt und einengt, so daß er schließlich Wirklichkeit nicht mehr als

Gegenüber frei erlebt, sondern sich von ihr in die isolierte Welt des Scheins absondert. Es ist aber auch die Flucht des Individuums als Konsequenz seines sozialen Scheiterns.

Wir haben "Bilder äußerster Unfreiheit" (LUV, 30) gezeigt, die alle einer Bewegung der Auflösung des Selbst und der Entfernung von der Umwelt folgten: Von der Vertrautheit zur Verfremdung, von der Nähe zur Distanz, vom Erfolg zur Niederlage, von der Substanz zum Nichts, von der Einheit zum Fragment. Es wurde der Versuch gemacht, diese komplexen dynamischen Strukturen zu klassifizieren, und dies konnte nur bis zu einem gewissen Grad möglich sein. Die überragenden Traum- und Wahnstrukturen des Romans mit ihren sich überlagernden und gegeneinander verschiebenden Bildern sind schwer festzuhalten und begrifflich zu machen. Erlebnismodi der physischen Schwäche wie Schmerz, Übermüdung, Trunkenheit überschritten sich mit denen des Traums und Wahns, und oft wurde aus dem Text nicht eindeutig klar, um welche Erlebnisform es sich handelte. Wenn W durch seine traumhaften Bilder und fluktuierenden ästhetischen Strukturen begriffliche Stabilität vermeiden will, so konnten wir nur in Ansätzen versuchen, die Komplexität der Bilder aufzuzeigen, ohne sie jedoch ihrem Sinn nach ganz entschlüsseln zu können.

Thematisches - eine Übersicht

Die 6 Erzählungen (Erz) Bs in Die Umarmung (DU)¹ sind aus der Perspektive eines jungen, sich noch in der Pubertät befindenden Menschen geschrieben worden, ob dieser nun die Gestalt eines Schülers, eines jungen Angestellten oder eines Café-Besuchers mittleren Alters mit Pubertätserinnerungen annimmt. Dabei geht es um die uralte Thematik Liebe, Geburt, Tod, wie auch D. Lattmann² in seiner Rezension feststellt, allerdings mit einer Differenz: die Themen werden nicht tabuiert oder 'gehoben' behandelt. Es wird ihnen jegliche Transzendenz und Tabu-Qualität genommen; sie werden 'auf den Boden' ihrer konkreten Manifestation gestellt. Es handelt sich nicht mehr um das Ideelle, sondern um das Materielle. Liebe, Geburt und Tod werden als etwas Negatives erfahren: primär sind sie physische Manifestationen des Fleisches und seiner Ausdünstungen, sowie des Verfalls und der Vergangenheit. Dadurch findet eine Entmythisierung des traditionellen Verständnisses dieser Themen statt. Ihr ideeller, ethischer Wert schwindet in einer Welt, in der die Sinne nur das unmittelbare physisch Konkrete wahrnehmen. B läßt eine Welt der Dinge, der banalen Routine und des physischen Ekels am Sinnlichen entstehen. W hat das so ausgedrückt: "Wie die allgemeinen Vorstellungen und Begriffe nicht mehr regieren, dringt überall das Konkrete hervor, stellenweise kommt es zu einer Inflation der sinnlichen Einzelheiten".³ Nur die sinnlichen Einzelheiten sind bei B häufig eklig und mögen den Leser und Rezensenten in Mißmut versetzen, wie im Falle L. Baiers: "Mir riecht es in den Texten Brinkmanns noch zu sehr nach Schweiß, Pubertätsneugier und Alltagsmief".⁴ Aber als Studien einer solchen Thematik wirken die "Erzählungen" des Bandes wie am eigenen Leib erfahren und entspringen "seinen unmittelbaren Erlebnissen",⁵

wie M. Reich-Ranicki feststellt. Der Band trägt den Untertitel "Erzählungen", obwohl diese vielleicht besser als Studien zu bezeichnen wären. Sie haben keinen linearen, chronologischen Handlungsablauf und sind vom Erlebnisbereich und vom Thema her subjektiv stark begrenzt. Die Erzählerperspektive liegt immer bei den männlichen Hauptfiguren.

In einigen Erz geht es um völlig Nebensächliches im konventionellen Sinn, um Banal-Unverbindliches. Das Lesestück und Geringes Gefälle sind reine Beschreibungsliteratur, in der ohne viel Pathos Alltägliches der Umwelt dargestellt wird. Dabei werden Unverbindlichkeit und Ereignislosigkeit in Geringes Gefälle durch das nutzlose Spekulieren der Hauptfigur hinsichtlich anderer Menschen und eines Buches auf die Spitze getrieben: Eine Frau, "die sicher sich Vögel hält" (S. 97) und ein angezeigtes Buch, das "was mit Gantenbein zu tun hatte". Nun gut, Titel kann man leicht vergessen, mag da der Leser denken, wird aber recht erbost, wenn die Hauptfigur lustig weiter assoziiert und dabei ihre Ignoranz und Unverbindlichkeit zu erkennen gibt: "Er hatte sich unter Gantenbein einen Mann mit einem Holzbein vorgestellt" (S. 94). Sicher war dieser Roman wie ein Roman, den er einmal gelesen hatte, wenn auch nicht zu Ende:

"Er hatte nichts damit anfangen können, hatte nicht gewußt, was die Geschichte sollte, er hatte das Buch nicht zu Ende gelesen". (S. 94)

Eine solche Reflexion, die zu nichts führt, mag den Leser ungeduldig machen - andererseits reflektiert sie die langweilige und ereignislose Wirklichkeit der Hauptfigur. Dagegen steht keine Handlung, keine Problematik in dieser Erz. Information über die Hauptfigur erfolgt nur zweimal ganz nebenbei: Wenn "er" einen anderen Café-Besucher jünger als sich selbst einschätzt, auf 38, 39 Jahre, oder wenn es heißt:

"Er wohnt schon über 10 Jahre bei Frau Bongartz" (S. 99).

Bisher Nebensächliches wird zur Hauptsache oder gleichberechtigten Sache. B stellt das Dekor in den Vordergrund seiner Beschreibung oder behandelt es genau wie die Personen in einem Interieur.

Das Dekor in den Romanen eines Balzac war lediglich Rahmen und Hintergrund, der die Figuren besser herausbrachte, ihr Erscheinungsbild unterstützte. Die Objekte hatten also kein "Eigenleben". B folgt den Arbeitshypothesen Ws zum NR:

"Gegenstände sind jedenfalls nicht mehr bloß Handlungsrequisit oder Details der Kulisse, sondern sind für sich da, haben ein undurchdringliches Eigenleben".^o (Hervorhebung von mir.)

Bei ihm kann man sogar von einer Beschreibungsmanie sprechen, denn Gegenstände und Stilleben nehmen Vorrang ein auf Kosten jeglicher Handlung oder Charakterentwicklung.

In Weißes Geschirr wird ein Zusammensein des Erzählers mit seiner Freundin in einem Wald-Café nur als Beschreibung der Umgebung (Interieur des Cafés, Tapeten, Bilder, Hofszene etc.) wiedergegeben. Worüber die beiden sprechen, wird uns nicht mitgeteilt. "Er" reflektiert zwar auch etwas über das Verhältnis der beiden, aber es kann nie von einer offenen Problematik, von einer 'Hauptsache' im alten Sinn, die Rede sein, obwohl Probleme da sind. In der Erz Der Arm wird erst nach 11 Seiten klar, daß es sich bei der Hauptfigur um einen Schüler handelt und das nur aufgrund der Beschreibung seines Zimmers, in dem Schulbücher herumliegen (S. 21). Es handelt sich um partielle 'An-' und 'Einsichten', bei denen jegliche klare Situierung oder Gesamtsicht ausgespart bleibt. Die Perspektiven sind vorwiegend auf Nah- und Detailsicht eingerichtet und nicht auf Totale. Die bestimmende Logik ist nur der Bewußtseinsstrom der Erzählerpersonen, was die Erz erst nach und nach klarer und verständlicher werden läßt. Es gibt kein logisches, kausales, zeitliches Nacheinander, keine Abfolge der Ereignisse.

Die Erneuerung des Brinkmannschen Realismus besteht nicht in den Grundthemen der Literatur wie z.B. Liebe, Geburt, Tod, Leben, sondern hauptsächlich in der Handhabung erzählerischer Zeichen. Die Welt der Dinge steht mehr im Vordergrund, ist nicht mehr Rahmen, sondern hat ihr eigenes Dasein. Der Mensch steht diesem Phänomen der Objektwelt gegenüber - er erfährt sie in sinnlicher Wahrnehmung. In Abwandlung des existentiellen Diktums: Der Mensch ist die Summe seiner Taten,⁷ kann man hier den Menschen als die Summe seiner Wahrnehmungen oder als seine "Wahrnehmungs-Synthese"⁸ definieren. B zeigt in DU das Neben- und Miteinander von Mensch und Objekt; er läßt aber immer noch Raum für objekt-'unabhängige' subjektive Empfindungen und Reflexionen. Erst in seinem Band Rpb ist ganz deutlich der Einfluß R-Gs zu erkennen, wenn das Subjekt gleichberechtigt zum Objekt wird und nur noch durch seine visuelle Wahrnehmung bestimmt werden kann. Wenn R-G schreibt, "*.. il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres: ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme*" (parr 147/8), dann handelt es sich bei ihm um den Anspruch einer völligen Gleichung Subjekt : Objekt. Diese beliebige Austauschbarkeit besteht bei B in DU noch nicht. Mensch sowohl Objekt behalten ihr "Eigenleben".⁹

In der Untersuchung von Bs DU soll versucht werden zu zeigen, wie sehr er dort noch den programmatischen Äußerungen Ws zum NR verhaftet ist, obwohl schon ein gewisser Einfluß des Nouveau Romans festzustellen ist. Es ist von dort aber nur noch ein Schritt bis zum Nouveau Roman eines R-Gs, und B vollzieht diesen in seinem zweiten Band.

Bilder des Bewußtseins

Bs namenlose männliche Hauptfiguren erleben ihre Umwelt in erster Linie in sinnlicher Wahrnehmung. Entsprechend überwiegt die Beschreibung des

Gesehenen, Gehörten und Geruchenen im assoziativen Verlauf des Bewußtseinsstroms. Diese Hauptfiguren erscheinen als "er", als Objekt eines außenstehenden Erzählers, sind aber andererseits ihre eigenen Erzähler, da ihre Umwelt nur aus ihrer subjektiven Perspektive gesehen und reflektiert wird. Diese Verbindung von Subjektivität und Objektivität läßt sich wohl am besten mit der Form der 'erlebten Rede' vergleichen. Das Problematische dabei ist, den außenstehenden Erzähler völlig auszuschalten, da dieser ab und zu erklärende Übergänge schaffen muß, wie: "... er konnte hören, ... Er lag im Dunkeln" (Der Arm, S. 12, 13). Man kann bei diesen ambivalenten Figuren sowohl von Hauptfiguren als auch von Erzählern sprechen, da sie beide Funktionen haben. Wir werden dementsprechend im folgenden auch auf sie verweisen.

G. Zeltner-Neukomm bezeichnet das Bewußtsein als eine "Projektionsleinwand" oder wie

"ein weißes Blatt, auf dem alle Visionen, Vorkommnisse, Bilder, alle Zeit- und Modalformen (der Wirklichkeit, Möglichkeit oder des Wunsches vielleicht) unterschiedslos, ohne Tiefenstufung nach Zeit oder Raum in eine einzige Ebene gelegt werden, genau so wie es mit Schriftzeichen geschieht"¹⁰.

Aber selbst bei Auslassung einer Stufung nach Zeit oder Raum entsteht ein Nacheinander, eine Logik oder Sukzession ganz eigener Art, die dem ganzen perspektivische Dimensionen der Nähe und Ferne, des Details und der Totale gibt.

Drei Erz des Bandes projizieren nur Bilder der Vergangenheit in das Bewußtsein der Hauptfiguren: Der Arm, Weißes Geschirr und Die Umarmung. Der jeweilige Ort, von dem aus "er" sich erinnert, wird erst im Verlauf der Erz klar und nimmt in der Beschreibung nur wenig Platz ein. Es handelt sich um 'indirekte' Momentanaufnahmen, wie wir die erinnerten und konkreten Bilder in Anlehnung an R-Gs Instantanés nennen

möchten. Diese Bilder sind Erinnerungen und ziehen vor seinem geistigen Auge vorbei. Dagegen besteht die andere Hälfte der Erz des Bandes aus echten, direkten Momentanaufnahmen, die ein aktuelles Bild im Hier und Jetzt beschreiben, mit nur einigen Erinnerungen: Das Lesestück, Geringes Gefälle, Der Riß.

Die Erinnerungsbilder des Bewußtseins sind nicht willkürlich, sondern glaubwürdig psychologisch motiviert in den einzelnen Figuren. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu Rpb, wo jede psychologische Wahrscheinlichkeit des 'objektivierten' Subjekts eher zufällig und konstruiert wirkt. - Der Schüler in Der Arm sieht Szenen der Krankheit seiner Mutter und erinnert sich an seine Empfindungen in dieser Zeit, während er im Dunkeln liegt und wohl auf die Todesnachricht wartet. Jedenfalls steigen diese Erinnerungen in ihm auf, während er zum erstenmal Schritte heraufkommen hört, und enden, als diese vor seiner Tür haltmachen und die Tür sich öffnet. Das ist die Dauer der Erz. Der Schüler in Weißes Geschirr sitzt im Zimmer seiner früheren Freundin und erinnert sich an die vergangene gemeinsame Zeit, denn die Beziehung bedeutet ihm immer noch viel. Er ist noch nicht darüber hinweg. Auch in Die Umarmung macht das Geständnis einer Schwangerschaft die Erinnerungen der Erzählerperson plausibel. Szenen des vorausgegangenen Sex-Erlebens gehören zur Jetzt-Situation und machen diese erst verständlich. Merleau-Ponty spricht von einer "Wahrnehmungs-Synthese",¹¹ die im Gegenstand selbst vollzogen wird, im Gegensatz zu einer intellektuellen Synthese (im metaphysischen Punkt des denkenden Subjekts). "Gegenstandsbewußtsein" ist "Selbstbewußtsein".¹² Diese Wahrnehmungssynthese hat eine historische Dimension, denn sie bezieht immer vorher Wahrgenommenes, Bewußtes wie Unbewußtes, mit ein:

"Doch das wahrgenommene Schauspiel ist kein reines Sein ... Genau gesehen, wie ich es sehe, ist es ein Moment meiner individuellen Geschichte, und da Empfindung Rekonstitution ist, setzt sie in mir die Sedimente vorausgegangener Konstitution voraus".¹³

Bs Figuren profilieren sich aufgrund ihrer Wahrnehmungssynthese und stellen so ihr Selbstverständnis dar, in der Wahrnehmung von Bildern der Vergangenheit und der Gegenwart.

Bilder sind nicht nur Projektionen des sich erinnernden Bewußtseins; sie existieren auch als Vorlagen von Realität in physischer Manifestation und funktionieren als aktive Auslöser für Hypothetisches, Spekulationen, Vermutungen, Vorstellungen. Sie werden zum Ausgangspunkt des kreativen Prozesses. Dabei stellen die Erzähler häufig Überlegungen über das physische Erscheinungsbild anderer Menschen an, die sie beobachten. Diese Fantasien arten oft aus in Karikatur und Grotteske. Aber dieser Blick in das Ungewisse und Imaginäre kommt viel seltener vor als der Blick in die Vergangenheit und in die Gegenwart.

Das 'Bild im Bild' gibt es auch, d.h. eine schon gebannte Form von Realität, z.B. Fotos, Malerei, Puppen etc. wirkt als Assoziations- und Fantasie-Auslöser. Dies ist eine bekannte Technik R-Gs, die von B hier schon des öfteren eingesetzt wird, aber nicht so radikal wie er es dann in Rpb tut. In Weißes Geschirr läßt das Foto der Großmutter Marions die "er"-Person zu einer Interpretation ein und führt dann zu Spekulationen über die Ähnlichkeit des Gesichts mit dem von Jahrmarktfrauen. In den Bildern der Malerin Modersohn-Becker im Museum hofft "er", etwas von sich selber zu finden. (S. 57) In Geringes Gefälle erinnert ihn eine Schaufensterpuppe "lebensgroß" (S. 95) an irgendwen. Das Künstliche wird zur belebten Realität und umgekehrt wird Realität zu einer geschlossenen Form, wenn das Bewußtsein Erinnerungen, imaginäre Projektionen zu Bildern erstarren läßt.

Bilder erzeugen weitere Bilder und spiegeln sich wechselseitig, und dieses Prinzip wird in Geringes Gefälle veranschaulicht. Im Schaufenster ist eine künstliche Waldlandschaft aufgebaut vor dem Hintergrund

einer Fotografie, die auch eine herbstliche Waldlandschaft zeigt. Diese Wiederholung ist eine Reflexion des Themas Kreativität des menschlichen Bewußtseins im allgemeinen (und der des Schriftstellers im besonderen), das sich ein Bild aus allen Vorlagen der Wirklichkeit macht, ob es sich dabei um ein 'Original' oder eine 'Reproduktion' handelt. Das wahrnehmende Bewußtsein setzt sämtliche Bilder um, die es aus der Umwelt empfängt. Bilder werden also aufgenommen und projiziert, und durch den Akt des Fotografierens, Malens oder erzählerischen Beschreibens erstarren sie wieder in einer zum ursprünglichen Bild veränderten Form, und dieser Prozeß wiederholt sich immer wieder. Jedes Bild hat seine feste Form, die durch die folgenden Bilder aufgelöst und erneuert wird. W zitiert B, bei dem Gefühle "zu starren Bildern" fixiert werden.¹⁴

Momentanaufnahmen¹⁵

Bei einer Hälfte der Erz liegt das Schwergewicht auf Erinnerungen, bei der anderen liegt es auf dem Hier und Jetzt: Beobachtungen und Empfindungen innerhalb einer bestimmten Lokalität während eines kurzen Zeitraums. Dies sind die echten Momentanaufnahmen, um bei R-Gs Benennung zu bleiben. R-G gibt aber in seinen Instantanés die kurze Dauer eines einzigen Moments genauer wieder. Bei B sind es mehrere Momentanaufnahmen, die sich aneinanderreihen. Das Prinzip bei beiden Autoren ist aber das gleiche. Die Beschreibung der Bilder versucht sich genau am zeitlichen Geschehen zu orientieren, also den Moment beschreibend wiederzugeben, wie z.B. in Geringes Gefälle: "Der Mann will zahlen", dann folgt eine kurze Beschreibung der Wände des Cafés und darauf: "Der Mann hat bezahlt". (S. 102). In Das Lesestück wechselt die Perspektive zwischen Nah- und Fernsicht, der Blick des Lehrers wandert vom Klassenzimmer nach draußen in den Schulhof und darüber hinaus, dann wieder zurück, und er beschreibt

gleichzeitig, was er sieht, hört und riecht. Aber auch bei dieser Momentanaufnahme im Jetzt gleitet die Aufmerksamkeit des Lehrers kurz einmal ab und erinnert sich an Vergangenes. Diese detaillierte Prosa versucht, das wahrgenommene Bild genauestens wiederzugeben und kann mit dem Sekundenstil des Naturalismus verglichen werden. Bei B geht es aber nur um das Bemühen einer Wiedergabe des an der Oberfläche Wahrnehmbaren.

In R-Gs Le Remplaçant (in: Instantanés) geht es um das gleiche Thema wie hier bei B in Das Lesestück, und zweifellos hat sich B durch R-G anregen lassen. Aber was B daraus macht, ist etwas ganz anderes: bei ihm überwiegt die personenbezogene subjektive Wahrnehmung, während R-G hauptsächlich einen relativ objektiven Sinn einsetzt: das Sehen, die Augen als Medium, hinter denen sich natürlich ein Mensch verbirgt, der jedoch als Personalpronomen nicht in Erscheinung tritt.

Immer wieder durchdringt der subjektiv-verzerrende Aspekt bei B das Bild, so auch in der letzten Erz des Bandes Der Riß. Die sterile Krankenhausstation mit ihren Korridoren und Lifts kontrastiert mit den gewalttätigen Fantasien des Erzählers beim Anblick einer hochschwangeren Frau. Diese emotionellen Bilder kann eine Kamera gar nicht festhalten; hier unterstreicht der innere Monolog das Bild.

Lassen sich aber diese literarischen Momentanaufnahmen wirklich mit fotografischen oder gefilmten Aufnahmen vergleichen? J. Ricardou spricht von einer 'sofortigen Synthese' ("synthèse immédiate")¹⁶ beim Film, der gleichzeitigen Wahrnehmung diverser Objekte, und von einer 'verzögerten Synthese' ("synthèse différée") bei der beschreibenden Literatur, wobei jeder Teil der Beschreibung individuell unabhängig herausgestellt bleibe. Während das Film-Bild eine "intensive Autonomie" besitze, also ganz Objekt selbst sei, verfüge das literarische Bild nur über eine "relative Autonomie". Das Nacheinander der Beschreibung erlaube den komponenten Teilen nur eine relative Unabhängigkeit. Jedes Teil neige dazu, sich mit Aspekten anderer Teile der Beschreibung zu ver-

binden, d.h. das literarische Bild werde in parallelen Strukturen gesehen und gedeutet. Ein Objekt könne so eine ganz andere Bedeutung annehmen, wenn es in gleicher oder variiert Form an anderer Stelle wieder auftaucht. Ein Netz von Resonanzen und Entsprechungen entstehe, aber nur auf dem Papier und im Kopf des Lesers. Auf dem schnellen Film-Bild würden solche Strukturen gar nicht bemerkt; Objekte seien oder erschienen zufällig. Wir nähmen ein gefilmtes Bild wie überhaupt ein Bild der Umwelt global wahr, umfassend, dagegen sähen wir ein literarisches Bild analytisch.

Wir verfolgen den literarischen Prozeß, die Bewegung der Prosa im einzelnen sowie auch im ganzen und deuten die spezifische Kohärenz der Schriftzeichen: Das Ergebnis ist ein Bild, das über das global wahrgenommene Bild hinausgeht. Das Medium Film gestattet solche Arbeit nicht, da die Bilder zu schnell vorbeiziehen; das Medium Literatur regt dazu an (obwohl eine entsprechende Filmtechnik auch Bildzeichen setzen könnte durch bewußte Montage von Objekten, Schnitten etc.). Beschreibung ist kreativ und führt vom Cine-Bild weg.

Das 'Jetzt', eingefangen in der Momentanaufnahme, ist vielleicht eine der am wenigsten irrationalen Formen, weil sie unabhängig ist von Formen, die über das Unmittelbare hinausgehen. Deshalb bedienen sich B und R-G vielleicht dieser Form, um größte Unmittelbarkeit und größten 'Realitätswert' zu erlangen. R-G hat in Instantanés und in seinen Filmen versucht, die beiden Medien Literatur und Cine-Bild zusammenzubringen. B folgt ihm darin besonders in Rpb. Aber beiden gelingt es doch, nur die Grenzen dieser Verbindung aufzuzeigen. Die beiden Medien werden aber nie zur Deckung gebracht. Sie behalten ihre Eigenart, und ihre Autoren können uns diese nur bewußter vor Augen führen; ändern können sie sie nicht.

B hat sich auch in seinem Vorwort in ACID zu einer Literatur des "Anwachsens von Bildern"¹⁷ bekannt:

"Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren ..."

B läßt zweifellos Vorstellungen in Bildern 'wuchern', aber er kann dabei der Sprache, der Addition und Strukturierung durch Wörter, doch nicht entkommen. Das Obsessive, Hemmungslose seiner Prosa schreibt ihre Eigengesetzlichkeit vor. Erst in Rpb kann von einem kühleren Anwachsen, und nicht mehr von einem wilden Wuchern, der Bilder gesprochen werden, die dem objektiveren Filmbild näherkommen, als es in DU der Fall ist.

'Wucherung' - ein physischer und ästhetischer Vorgang

- Konkrete und metaphorische 'Wucherung'

"Brinkmann bildet den Vorgang des Wucherns in der Sprache nach, in dem er sie selbst zur Wucherung werden läßt"¹⁶

schreibt G. Blöcker. Bei B wird dieses Wuchern physiologisch, thematisch und metaphorisch beschrieben. Überall taucht das Bild der Geschwulst oder Blase in variierter Form auf.

Die an Krebs erkrankte Mutter der ersten Erz Der Arm ist eine thematische und physiologische Verkörperung des Prozesses der Wucherung. Der Horror vor dem viehischen Dahinsiechen der Kranken, dieses starke Erlebnis, mag die Wucherungsperspektive des ganzen Buches geprägt haben. Physisch-grotesk empfindet der Erzähler in der Titelgeschichte Die Umarmung seine sexuelle Beziehung zu dem Mädchen: sie liegen "aufgebläht", "Riesenrumpfe", sind eine "kopfloze, fleischliche Wucherung" (S. 126). Sie wird gesehen als "Fleischsack", der ihn an einen "Blasebalg" erinnert (S. 120). Sein Geschlechtsteil ist eine Geschwulst, eine "Eiterblase" (S. 124) und die "Blutblase" (S. 119) wird bei dem Mädchen eingerissen, so daß er seine eigene Blase entleeren kann. Sex wird voller

Abscheu gesehen und ist letzten Endes Ekel vor der eigenen Körperlichkeit, der "er" sich unterwirft. Eine Notwendigkeit wie das Urinieren. Der "Trommelbauch" der Schwangeren ist eine "birnenförmige Blase" (S. 145) in Der Riß; wieder das Bild einer Blase, die sich entleeren wird. Diese Einzelheiten sind widerlich und mögen schockieren, weil sie "Liebe" nur als physisch degoutante Manifestation darstellen, als eine Sache der Blähungen und Ausscheidungen. Die Bilder der Blasen-Metapher betonen das stark subjektive Empfinden des Erzählers.

In Weißes Geschirr geht es um eine unerfüllte Liebe, in der das sexuell-physische Element nicht vorkommt. Die Freundin wird aus der Entfernung gesehen und entsprechend idealisiert. In einer Augenblicksidylle sieht er sie wie

"ein Bild, das vor ihm in der Luft stillstand, dauerte und in sich geschlossen war, ein vollkommener Augenblick, ein großer Tropfen Zeit, durchsichtig, der sie mit grüner Gallerte einschloß, und dann der Einstich, der Eihautstich und das rasche Zerfallen zu der gewohnten Szenerie ..." (S. 70)

Diese Abwandlung des Blasen-Bildes in ein ei-förmiges Bild verkörpert das integere, in sich selbst ruhende, schöne Bild. Erst der Einstich droht es zu zerstören. Dies ist Bs 'gehobenste', poetischste Blasen-Metapher, die den festgehaltenen Moment, das "starre Bild"¹⁸ spiegelt.

Das alltägliche Leben, der Umgang mit den Menschen, zerstört das Ideal-Gehaltene und Gebundene der Form und macht es formlos, diffus: Die Wucherung, der Ausfluß, die Ausdünstung im physischen Sinn beginnt. Dies ist wohl der zentrale Konflikt in Bs Figuren. Sie sind unfähig, ihrer Existenz irgendeine Form oder Disziplin aufzuerlegen. Das Heftige, Aggressive, Hemmungslose ihres Charakters zerstört jede Chance einer Harmonie, Versöhnung, Ausgeglichenheit, die als nur ideal und nicht real möglich empfunden wird.

In Das Lesestück ist das aufgeblasene Bild thematisch und metaphorisch

miteinander verwoben. Einmal als globales, impliziertes Bild des Vakuums, in dem der Lehrer sich befindet, "der Stille, der Lautlosigkeit, die ihn umgibt" (S. 39). Diese Situation macht ihn besonders empfänglich für Geräusche, Gerüche und Visuelles. Seine Sensibilität reicht von der Wahrnehmung des Verschwommenen bis zur Wahrnehmung des detailliert Klaren. Er vernimmt das Stimmengewirr als "Blase" (S. 41) und sieht die Klasse zu einem "einzigem aufgedunsenen Wasserkopf" zusammenschmelzen, dann wird sie zu einer "Traube von Köpfen" (S. 36), und schließlich kann er einzelne Körperteile erkennen. Diese visuelle Wahrnehmung entspricht dem Einblendungsprozeß der Kamera. "Er" sieht aber nie das ganze Bild, sondern nur Teilperspektiven. Er beschreibt z.B. sehr detailliert, wie sich auf dem Bein eines Jungen Blutblasen bilden. Die Wahrnehmung geht in einer Metaphorik von Seh- und Hörblasen vor sich. Ein Fragment aus dem vorgelesenen Lesestück taucht nur kurz und zusammenhanglos auf; es enthält ein funktionelles Objekt, das sich bläht: "würde sich der Luftsack über unserem Flugzeugschuppen blähen" (S. 44).

Wir finden Echos dieses Bildes im ganzen Text dieser Erz, im wörtlichen, metaphorischen Sinn, und schließlich weitete es sich aus in das globale Bild des Vakuums, das die Hauptperson wie eine Glocke umgibt. Der beschreibende Text behält zwar seinen sukzessiven, analytischen Charakter, aber das globale Bild der Blase schafft eine Einheit der Perzeption, die die literarische Momentaufnahme der kinematographischen Aufnahme näherbringt, wenn sich auch nicht mit ihr deckt.

- Strukturelle 'Wucherung'

Auf dem strukturellen Niveau 'wuchert' die Prosa Bs durch das assoziative Muster der Wahrnehmungen und Empfindungen seiner Figuren. Man kann fast von einem orgiastischen barocken Stil sprechen, der expressionistische

Züge trägt. Erinnerungen werden projiziert, Vorstellungen und Beobachtungen lösen sich gegenseitig aus oder gehen von einer konkreten Situation oder Vorlage aus. Bilder wachsen an, breiten sich aus, verstreuen sich. Selbst bei den Erzählungen, die als 'wahre' Momentaufnahmen im Präsens vorüberziehen und sich vorwiegend an eine Sache halten, fällt das Subjekt kurz aus diesem Rahmen und erinnert sich spontan zufällig an Vergangenes.

Bei den Erz, die fast ganz aus den Rückblenden der Erinnerungen bestehen, ist der Wucherungsprozeß der Prosa noch 'wilder'. In Weißes Geschirr verfällt das Bewußtsein in eine regelrechte Eskalation von Bildern, die in riesenlangen Sätzen beschrieben werden. In einem einzigen Satz wird z.B. mitgeteilt, wie "er" von Dritten etwas über Marion erfährt (sie wird ausführlich über ihre Ferien berichtend zitiert), die Eisdiele und ihre Geräuschkulisse, dann eine Reflexion über sein ihr Nachlaufen "wie ein Köter" (S. 56) und seine Badeliebe Hanni. Darauf folgt noch ein größeres Satzmonster, das seine Erlebnisse mit dieser Hanni zusammenfaßt (S. 57-62). Es ist ein atemloses Wuchern von Erinnerungen, die genauestens im Detail beschrieben werden und möglichst vollständig. Die Sprache gebärdet sich obsessiv und holt weit aus, in einer "schlingernden Sprachbewegung"¹⁹; sie zählt endlos auf und hakt sich an Personen und Dingen förmlich fest, indem sie diese immer noch näher bestimmt und qualifiziert. Substantive werden wieder aufgegriffen und appositiv wiederholt oder erweitert, so daß eine abrupte Staccato-Prosa entsteht. Endlose appositive Konstruktionen, Aufzählungen und Relativsätze, etc. geben ein wahrnehmungs-intensives Bild vom Fluß in Weißes Geschirr: "Er" und Hanni sind auf einem Ausflugstrip nach Bremen, und er beschreibt die Weser, wo sie

".. hin zum Fluß sahen, dessen Wasser schwarz war, teerig schwarz und schmierig, das faulig roch, nach Tran roch, nach Lebertran, nach Öl,

Dieselöl, Schmieröl, nach Karbol, das brackig war und träge floß, zähflüssig, über das das Sonnenlicht hinwegglitt, Licht, das sich auf dem fauligen Wasser in Kreisen ausbreitete, das von dem Wasser zurückgeworfen wurde, ausgelaufene Lachen von gelbem Licht auf dem Wasser, Lichtfelder, Spiegelungen, durchgeseihter, weißer Dunst über dem Fluß, durch den hin und wieder und völlig geräuschlos ein Schiff, der Umriss eines Schiffes, eines Lastkahns, eines Schleppers oder einer Barkasse vorübergeflossen war, vereinzelt auch eine Möwe, torkelnd in der Luft, geblendet von der grellen, widergespiegelten Helligkeit wie angeschossen, trudelnd, und im Rücken hinter ihnen die Stadt, der Block, der summt, ferngerückt, wo sie lang ausgestreckt auf dem Rasen im Schatten eines Busches gelegen hatten, ziemlich lange gelegen und vor sich hin gedöst hatten und dann noch einmal zurück in die Stadt geschlendert waren.." (S. 58)

In Die Umarmung umfaßt der erste Satz die Seiten 107-116, und "er" gibt uns eine endlose Aneinanderreihung sensueller Bilder der Erinnerungen vom Beginn des Verhältnisses mit ihr. Wir zitieren die folgende Passage aus diesem Riesensatz, um ein Beispiel der Vielfältigkeit der Beschreibungen innerhalb eines nur kurzen Satzstücks zu zeigen:

"Er" bekommt dienstags Erbsensuppe in der Firmenkantine und reflektiert:

"eine dieser widerlichen Gemüsesuppen, die alle gleich wärriggrün, mehlig-braun, farblos, schal mit ein paar ausgekochten Wurststücken obendrauf, ärgerlich, oder um nur hinüberzugehen bis zum Radio, das Radio anzuschalten und Musik zu machen, Tanzmusik, Ray Conniff mit seinem Orchester und dem Begin-the-Begin als Tagesausklang, Musik zur späten Stunde, was ein guter Witz wäre, genau passend jetzt, und er ohnehin wohl nicht so leicht vergessen würde, das nicht, womit es harmlos an dem Sonntagnachmittag begonnen hatte, als sie mit zu ihm gekommen war hierher, um Kaffee zu trinken, heiß der Kaffee, ungesüßt und ohne Milch, stark, tiefschwarz, gut gegen den Durst, nachdem sie vorher im Stadtgarten lange genug in der trockenen, vorsommerlichen Hitze herumspaziert waren entlang an den stumpfen, kurzgeschnittenen Rasenflächen, die mit ausgeblichenen, fahl gewordenen Gänseblümchenstippen übersät waren, mit vertrockneten, braun-verkrusteten Kreisen Löwenzahn, ..." (S. 108-9)

Ein kurzer Satz führt zurück in die Jetzt-Situation. Dann gleiten die Gedanken wieder ab und eine neue 'Erinnerungs-Blase' entsteht, die den Liebesprozeß zwischen dem Paar beschreibt (S. 117-121). Wieder eine kurze Jetzt-Situation und die nächste Erinnerung beginnt sich zu blähen: Es ist die Bewegung eines Blasebals, der am Werk ist.

In Der Arm spiegeln die langen Sätze die fatale, unaufhaltsame Progression der Krankheit. Hier erreicht die Prosa sogar einen dramatischen

Höhepunkt in dem wohl kürzesten Satz des Bandes: "Er [der Arm] quoll."

(S. 26) Ein Geschehen, das alles andere überragt.

Erinnerungen werden immer in 'einem Stück', als abgeschlossenes Bild gesehen oder in einer Blase, und als solche erscheinen sie als ein ganzes Bild in ihrer Integrität. Diese gebundene Form erinnert uns auch an die Starre "des zu jenem kleinen Kästchen des Photoapparats, der Todesanzeige, des Comic-Bildchens" (Hervorhebung des Autoren) gewordenen Bildes, das B erwähnt, wenn er von der Reflexion sagt:

"Reflexion, eine Sache geworden, hat ihr eigenes Leben und stirbt ihren eigenen Tod".²⁰

Durch die Konkretisierung der Reflexion in Bildern der Erinnerung wird diese bewußter als etwas 'Totes', 'Abgestorbenes' erlebt. In den beiden Liebeserzählungen geht es auch um Erinnerungen, die als Bilder des Todes erlebt werden: In Weißes Geschirr ist "er" sich des "wertlosen Plunders abgestandener Gefühle" bewußt (S. 78), in Die Umarmung war es "ganz eindeutig zwischen ihnen zu Ende gegangen" (S. 117), und die Vergangenheit war "jetzt zu toten Momenten, zu toten gemeinsamen Augenblicken geworden ... ein Kadaver" (S. 132). Als "er" Marions Ferienbericht zitiert, wimmelt es darin von Bildern des Todes: "tote Fische", "totes Getier", "Kadaver" liegen auf dem Strand herum. Das Hoffnungslose dieser Beziehung wird durch diese Bilder noch klarer. Gleichzeitig werden Erinnerungen als Vergangenes, Totes, abgestempelt, denn sie werden immer vom 'Jetzt' überholt und überlagert.

An anderer Stelle spricht B von den sich überlagernden Wirklichkeits-Bildern der sinnlichen Erfahrung:

"Die Bilder häufen sich. Und wer spricht? Sprechblasen steigen aus dem übriggebliebenen Gerümpel vermittelt, sinnlich entleerter geschichtlicher Erfahrungen auf ... erstarrter literarischer Ausdruck".²¹

Sprechblasen sind in Die Umarmung nicht vorhanden, dafür aber Erinnerungs-

blasen, die im literarischen Ausdruck erstarren. B mag im Jahre 1969 (Herausgabe von ACID) so von jeglicher Bedeutung der Literatur über sich hinaus Abstand nehmen. 1965 geht ihm dieses "Gerümpel ... geschichtlicher Erfahrungen" noch sehr nahe und bestimmt das Leben seiner Hauptpersonen in der Gegenwart. Selbst seine Betonung des Nichts und des unverbindlichen Endes seiner Erz sowie die Bilder des Todes nehmen den Erfahrungen nichts von ihrer subjektiven Gültigkeit, auch über den Rahmen des Buches hinaus.

Wenn B an der gleichen Stelle (ACID, S. 381) von Bildern spricht "flickernd und voller Sprünge" und vom Buch als "Vorstellungen, nicht die Reproduktion, abstrakter bilderloser syntaktischer Muster", werden wir an Ws "flackernde Bilderfolge" erinnert.²² Bei W ist die Flamme sehr prominent als Metapher und Strukturprinzip in Die Schattengrenze. Bei B kann man entsprechend von einem Prinzip der sich füllenden und leerenden Blase reden, einer sich 'blähenden Bilderfolge'. Die Parallelen sind nicht zu übersehen.

Die strukturelle Metapher wird beim Wort oder beim Buchstaben genommen, wie J. Ricardou es ausdrückt:

"La métaphore a été prise à la lettre."²³ Das 'Blasen-Bild' in DU ist völlig ausgeschöpft, als direkte Metapher ("Métaphore explicite") und als indirekte Metapher ("Métaphore implicite"),²⁴ die Personen und Objekte mit gleichen Faktoren oder Eigenschaften miteinbezieht. Diese strukturelle Metapher verrät den Autoren, der nur scheinbar ein Objekt beziehungslos im Raum einsetzt. In DU gebraucht B die Metapher in allen diesen Spielarten, in Rpb dagegen vermeidet er die direkte Metaphorik und beschränkt sich auf ihren strukturalen und verschlüsselten Sinn ("structuration et sens chiffrés")²⁵.

Vom Nichts zum Nichts

Dem physisch-barocken Wuchern der Prosa im Innern entspricht eine Unverbindlichkeit nach außen. Es wird, rein formal zumindest, keine Transzendenz angestrebt. Wir haben schon festgestellt, daß die Erz keine Handlung aufweisen, daß die beschreibende Bewegung bei weitem dominiert. Strukturell sind die Erz unverbindlich und nichtssagend angelegt. Sie beginnen oft im Banalen und enden entsprechend. Der Begriff einer 'abgerundeten Erzählung' mit Höhepunkt und Abklang gehört da wirklich einer vergangenen Literaturperiode an. Man hat den Eindruck des willkürlichen Abbrechens eines Erzählverlaufs, der auch an irgendeiner anderen Stelle hätte unterbrochen werden können.

Weißes Geschirr beginnt mit einer langen Beschreibung eines Wohnungs-Interieurs und folgt dann einem assoziativen Muster von Erinnerungen und auch hypothetischen Annahmen. Die Erz endet in der Beobachtung einer Bewegung, die die Freundin macht: Ihre mädchenhafte Anmut lag "in dieser unscheinbaren, ganz gewöhnlichen, banalen Bewegung" (S. 83). Die Umarmung beginnt mit einem schwerfälligen, plumpen Körpergefühl, das 'ihn' bis über die Hüften überschwemmte, und der Erinnerung an eine Erbsensuppen-Mahlzeit. Nach der Bankrott-Erklärung der Beziehung (die Vergangenheit wird in "toten gemeinsamen Augenblicken" gesehen, S.132) und dem Geständnis ihrer Schwangerschaft endet die Geschichte im unmittelbaren körperlichen Gefühl und im Unverbindlichen.

"Er sah an sich herab, sah an der Hose entlang, die vor den Knien etwas abgeschabt war. Die marineblaue, seeblaue Farbe des Stoffes war heller dort und die Bügelfalte war nicht mehr richtig scharf. Ihm fiel wieder ein, daß er aufstehen wollte, aber er fühlte sich spröde vor Müdigkeit, war müde, hundemüde, sonst nichts" (S. 133). (Hervorhebung von mir.)

Eine parallele 'Nichts'-Position am Anfang und Ende wird in Der Riß bezogen. Der Anfang: "Nichts, niemand, Stille, es ist still, der Flur liegt still" (S. 135) findet ein Echo am Ende: "Der Flur liegt langgestreckt vor ihm, still, ein leerer Schacht" (S. 157). Was dazwischen lag,

ist die Beschreibung seiner Beobachtungen im Krankenhaus und eine lange Erinnerung an ein Besteck und die Mülltonnenleerung in seinem Elternhaus. Spontane Zufälligkeit und auch Irrelevanz des Wahrgenommenen, des 'Inhalts' der Erz, wird durch die Leerformen des Anfangs und Endes betont. Die Geschichte erhebt keinen Anspruch auf Transzendenz, sie will nichts über sich hinaus bedeuten. Sie ist ihr eigener Anfang und ihr eigenes Ende, in dieser Erz auf eine Gleichung gebracht.

Hier kündigt sich schon eine erzählerische Bewegung an, die B in Rpb konsequent durchführt. Die Geschichte kehrt an ihren Ausgangspunkt zurück, der Kreis schließt sich. Dort wird ausgegangen von einer Vorlage als Anlaß und Inspiration, meistens einem gerahmten Bild, der erstarrten Form von Realität, zu dem am Schluß zurückgekehrt wird. R-G betont das Unbedeutende des Romananfangs:

" Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance - ce qui ressemble le plus à un point - à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture;" (punr, 160)

R-G hat wiederholt seine Absicht deklariert, den Roman nicht über sich hinaus gelten zu lassen:

".. lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle: elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage, que l'on retrouve d'ailleurs dans le livre à tous les niveaux et en particulier dans sa structure globale.." (punr, 160)

Der Roman hat Bedeutung und Gültigkeit nur für die Dauer des Lesens, dann lösen sich die Schriftzeichen sozusagen auf. R-G gebraucht einen Prozeß des 'sich Auslöschens', 'sich Ausradierens' ("gommage") der Schriftzeichen, die er zunächst gesetzt hat, so daß bei ihm wirklich nichts übrig bleibt von einer Handlung, einer Idee, einer Geschichte im konventionellen Sinn. Diesen Vorgang des Auslöschens finden wir besonders radikal verwirklicht in Rpb.

Wahrnehmung von Menschen

- Die passive Erzähler-Perspektive

Die Erzählerpersonen Es sind so eng mit ihrer unmittelbaren Umwelt verbunden, daß sie sich ihr nicht entziehen können. Sie sind auch ihre größten Kritiker, denn die Beschreibung ihrer Beobachtungen und Empfindungen verrät Ablehnung, Aggression und Ekel in bezug auf Mitmenschen, die oft als Typen karikiert oder als Individuen detailliert beschrieben werden. Die grob vereinfachte und auf die Oberfläche beschränkte Wahrnehmung zeugt auch von einem gewissen Grad an Unsicherheit hinsichtlich der Gesamtwahrnehmung oder Beurteilung von Menschen.

Dieser Mangel geht einher mit der Lebenserfahrung des Erzählers, eines jungen Menschen, der sich noch in Abhängigkeit von Elternhaus und Schule befindet, aber gleichzeitig gegen diese Umwelt rebelliert, weil er sich selbst finden muß und seine eigenen pubertären Probleme hat. Es ist der heftige junge Mann, in Abwandlung zu J. Osbornes "angry young man"²⁸ der fünfziger Jahre, der aber nicht gegen soziale Barrieren angeht, sondern gegen das physische Erscheinungsbild seiner Umgebung und der darin zum Ausdruck kommenden Lebensumstände. Es ist der Kampf eines Ästheten gegen das Banale und Physische. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Erzählerperson über 39 ist (Geringes Gefälle) oder ob es sich um einen Lehrer handelt (Das Lesestück). Die jugendliche Perspektive dringt überall durch und verrät den Autoren hinter seinen Figuren. Diese sind immer anonyme "er" und tragen keine Namen.

Die Auseinandersetzung mit seiner menschlichen Umwelt ist häufig so aggressiv, daß sie wie die Rache oder Abrechnung eines Menschen erscheint, der in ihr befangen ist und sich verzweifelt und vergeblich bemüht, aus diesem 'Gefängnis' zu entkommen. Dieses soziale Gefängnis ist die Projektion seiner persönlichen physischen Befangenheit in sich selbst - der

eigene Körper wird zu seinem ärgsten Problem. So ist die Hauptperspektive der Erzählerpersonen in Die Umarmung eine des physischen Sensoriums im Hinblick auf sich selbst und die Umwelt. Dieses unmittelbare 'am eigenen Leib kleben' bestimmt die Beziehungen mit anderen und bannt diese in die subjektive Welt eines jungen Menschen. Er lehnt sich auf gegen das Animalisch-Physische in der Liebe und im Sterben, das er selbst aus nächster Nähe erfährt. Er kritisiert in seinen Wahrnehmungen impliziert Vorgänge des Lebens, ist aber selbst mit ihnen verflochten. Sein Verhältnis zur Umwelt ist zwiespältig. Ein Gefühl der Ohnmacht und Lähmung durchzieht das ganze Buch, das aus der Ratlosigkeit und Einsamkeit eines Menschen heraus geschrieben ist, der sich über sich selbst noch nicht im klaren ist. Bs Personen handeln nicht, sie sind "hellwache und ohnmächtige Beobachter der Realität" schreibt M. Reich-Ranicki²⁶. Auch W spricht von dem Befremden und der "Wehrlosigkeit der Wahrnehmenden", einem Zustand, den B selbst einmal bezeichnet habe als "eine Ohnmacht, die einem Wachtraum gleichkommt"²⁷. Die gebannte Wahrnehmung der Umwelt überwiegt, es ist als könnten sich die Personen ihr nicht entziehen, selbst wenn sie wollten, und zur Tat schreiten. Lähmend wirkt aber auch die kleinstädtische Umgebung, auf die wir im folgenden etwas näher eingehen möchten.

- Milieu der Langeweile

Die vorherrschende Kleinstadt-Atmosphäre ist langweilig, einengend und wirft das Individuum noch mehr auf seine eigenen Probleme zurück, da nichts davon ablenken kann. Es ist die Rede von "leeren und stillen Nachmittagen im Elternhaus" (Der Riß, S. 140, 142). Die einzigen Ablenkungen sind Besuche des Rummels oder des Cafés, und als die Freundin der Erzählerperson in Weißes Geschirr die Kleinstadt verläßt, "war dort nichts mehr zu tun" (S. 74).

Eine der ereignisreichsten und als Befreiung empfundenen Episoden kommt in der gleichen Erz vor, wenn "er" mit der Bekannten Hanni einen Tagesausflug nach Bremen macht und dort in der Anonymität der Großstadt tun kann, was er möchte. Sonst fühlt er sich in der Kleinstadt

"abgewürgt von der Langeweile, die Tag für Tag, jeden Tag alles gleich macht, immer im gleichen Trott, obwohl er genau gewußt hatte, daß er nicht fortgehen würde, abhauen, selbst wenn er gekonnt hätte" (Weißes Geschirr, S. 74).

In Die Umarmung ist der Erzähler in einer Firma angestellt und unterliegt der Routine der Kantine: "Erbsensuppe ... dienstags meistens" (S. 108). Auch in dem dort beschriebenen Milieu können "er" und "sie" nicht viel unternehmen: ein Spaziergang durch die Parkanlagen und als regelmäßiger abendlicher Treffpunkt ein Café, wo sie über "Banales" reden, "was sie lang ausdehnten, drehten, umdrehten, damit sie ihr Zusammensein ausfüllten und hinzogen" (S. 115). Bei B redet man nur über nebensächlich "Banales". Hier wie auch in Geringes Gefälle sitzen die Erzähler in Cafés und beschreiben kleinste Wahrnehmungen ihrer unmittelbaren Umgebung. Es scheint fast, als wollten sie die fehlende Konversationssubstanz damit ausfüllen.

Überall gähnt Langeweile. Nichts passiert, nur Bilder folgen einander. Auch die Arbeitshypothesen zum NR bekennen sich zum "sinnlich konkreten Erfahrungsausschnitt, das gegenwärtige alltägliche Leben in einem begrenzten Bereich"²⁹; aber es ist B, der dieser Forderung erst ihren besonderen Banalitätsstempel aufdrückt.

Das ohnmächtige Erleiden von Langeweile und Schicksal erklärt sich aus der Abhängigkeit eines Schülers, ist aber natürlich auch eine Persönlichkeitsfrage. Der Leser muß diese Prämisse akzeptieren, bevor er sich in die fast klaustrophobische Welt der Erzählerpersonen begibt - dann findet er dort überzeugend dargestellte Bilder aus der Entwicklung eines

jungen Menschen. Diese Negativität eines persönlichen Umwelterlebnisses findet natürlich auch ihren Ausdruck in einer entsprechenden Menschen-sicht.

Menschen der ferneren Umgebung

- Karikaturen oder die Wahrnehmung des Häßlichen

Wir können zwischen Menschen der ferneren und näheren Umgebung der Erzähler unterscheiden: Die einen fallen unter eine Kategorie des Typischen, z.B. Wirtin, Café-Besucher, Schwangere, "Tapergreise" (Das Lesestück, S. 113) usw. und werden klischeeartig gesehen; mit den anderen hat "er" entweder eine Liebesbeziehung oder aber projiziert erotisch-gefärbte Fantasien auf sie (Das Lesestück). Es ist wirklich eine Frage des physischen Abstands bzw. der Nähe, die diese Relationen bestimmt, und entsprechend geht die Beschreibung sozusagen auf oder unter die Haut. Die Gestalten der ferneren Umgebung werden sämtlich negativ gesehen und gleichen häufig einer Karikatur, da allein das Physisch-Groteske hervorgehoben wird und weitere Aspekte der Personen ausgelassen werden. Die Wahrnehmung ist also nur auf physische Erscheinungsformen beschränkt und reduziert den Menschen auf seine materielle Substanz und Form.

In Geringes Gefälle werden die Besucher und das Dekor im Café beschrieben. Der Blick der Hauptperson, die, so erfahren wir, älter als 39 ist, wandert im Café-Interieur an den Besuchern sowie auch dem Mobiliar hinauf und hinunter, hin und her. Entsprechend beschreibt "er" die Gestik einer dicken Frau beim Kuchenessen. Dabei beginnt er seine Schilderung mit einem trivialen Detail: ein Löffel ist heruntergefallen, und die Bewegung der dicken Frau beim Versuch des Aufhebens sowie ihre physische Beschaffenheit werden genauestens in Teilperspektiven beschrieben: Der Oberarm "ein fleischiger, draller Stumpf", "ein großer, aufge-

blasener geblähter Hintern", ein fetter Fuß, der "kleine Wülste" bildet, ihre Brüste wie "Beutel Mehl ... nach unten ziehende volle Blasen", ihre Hand "ein Klumpen" (S. 87/88). Es entsteht das Bild einer unbeweglichen Frau, eines "Fleischkloßes", die Frau als eine "schwere, fette Blase, ein dicker plumper Körper". Die Blasen-Metapher (s.o.) unterstützt die Karikatur und bringt sie förmlich zum Blühen oder zum 'Wuchern'. Dann schlägt die Beschreibung ins Private um, wenn nämlich "er" diese Café-Besucherin mit seiner Wirtin gleichsetzt und sein ganzer Widerwillen gegen diese Art von Frauen zum Vorschein kommt:

"diese Frau [Café-Besucherin], die ihn anwidert und bestimmt riecht, so eklig riecht wie seine Wirtin, talgig, nach Tran und ranzigem Fett und alter, welker Haut, nach muffigen Unterkleidern und säuerlich morgens nach schlechtem Schlaf" (S. 97).

Diese Geruchs-Erinnerung wird auf das jetzt äußerlich Gesehene übertragen, und das Bild der Wirtin deckt sich mit dem der Café-Besucherin. Die "käsigweißen Füße in den heruntergetretenen Pantoffeln" (S. 97) der Wirtin spiegeln den gleichen Ekel vor dem Physischen, wie er ihn bei der Beschreibung der Café-Besucherin empfunden hatte. Ein Bild reflektiert das andere oder Aspekte davon.

Das gleiche Motiv einer Perspektive der "weißen Füße in heruntergetretenen Pantoffeln", diesmal bei einer Schwangeren wahrgenommen, taucht in Der Riß auf und verursacht einen Haßausbruch im Beobachter, so daß er den Wunsch hat, die Füße "totzutreten". Die Erzähler in beiden Erz haben jedenfalls einen Fuß-Komplex, der irgendwie kindisch wirkt, wenn man an das Kinderspiel denkt: 'Meine Mutter hat gesagt, ich soll alle Käfer tottreten', wobei Kinder versuchen, einander auf die Füße zu treten. Der Gedanke an dieses kindisch-heftige Spiel scheint ganz passend zu sein, denn manchmal gibt B wirklich den Eindruck, daß er seine Erzähler solche Spiele spielen läßt. Jedenfalls zeigt dieses Motiv recht gut, wie eine bloß objektiv wirkende Beobachtung mit subjektiven Gefühlen geladen sein

kann, die, nur zurückgehalten, dann plötzlich hervorbrechen. Es schaudert ihn vor den körperlichen Formen des Verfalls, vor dem Unschönen und Difformen.

In den kurzen und so raren Informationen, die wir in den Erz über den Hintergrund der Personen erhalten, wie z.B. über das Alter des Erzählers in Geringes Gefälle oder darüber, daß "er" schon zehn Jahre bei Frau Bongartz wohnt, haben wir nicht den Eindruck, daß es sich um einen Herrn mittleren Alters mit einer Aversion gegen ältere Damen einer bestimmten sozialen Kategorie handelt, sondern daß der Impuls einer heftigen Abneigung, wenn nicht gar Auflehnung gegen das Unästhetische des Physischen und seiner Verfallsformen, unreflektiert einem tieferen Grund entspringt. Es ist das heftige, fast hemmungslose Empfinden eines noch 'jungen' Menschen, der so etwas noch nicht rationalisieren kann und will, für den es auch typisch ist, daß er nicht sehr diskriminierend verfährt und pauschale Feststellungen macht.

So kann eine weitere Besucherin des Cafés in der gleichen Erz zwar nicht der Fettsucht bezichtigt werden, ihr wird aber rein spekulativ "eine Hasenscharte" angehängt: "Es sollte ihn nicht wundern, wenn die Frau eine Hasenscharte hätte" (S. 101). Wenn dies nicht auch an jugendlichen Sport und Spott grenzt! "Er" begnügt sich nicht mit seinen Beobachtungen und Erinnerungen von ihm unästhetisch Erscheinendem, er projiziert es auch in seinen Fantasien über andere Menschen, in "imaginärer Sinnlichkeit"³⁰, wie W es genannt hat. In der gleichen Erz erschreckt ihn das Gesicht der ServiererIn, denn es ist mit Pickeln überzogen. Hier überrascht ihn der häßliche Anblick, denn es handelt sich um ein junges Mädchen. Wie die beiden Frauen zuvor, wird auch diese zu einem Auslöser von Erinnerungen oder Spekulationen. Die ServiererIn erinnert ihn an seine

eigenen Pubertätserlebnisse, und er erzählt in ekliger Detailliertheit, wie er damals seine Eiterstippen ausgedrückt hat und im Verborgenen onanierte. Auch diese Präokkupation verrät einen jungen Mann, dem solche Erinnerungen noch sehr gegenwärtig sind. Wir sehen, wie eng sich jede Beobachtung der Außenwelt auf das körperliche Empfinden des "er" bezieht, wie sehr seine Sensualität mit dem Leib verbunden ist.

Weiteren 'Exemplaren' negativer Menschensicht begegnen wir auf einem Spaziergang im Park in Die Umarmung. Es handelt sich um einen sehr heißen Sonnentag, so daß die Leute allgemein verschwitzt und rot im Gesicht aussehen und Schweißausdünstungen zur Unästhetik des Erscheinungsbildes beitragen. Insbesondere hört er "fette Stimmen" und "abgemagerte Stimmen" und sieht "Tapergreise" und "Schwangere":

"Schwangere mit dem Trommelbauch, Plisseekleid darüber, die stumpfsinnig glotzten, mit einem glasigen, sanften Kuhblick in der Gegend herumgrasten, innig, traut, träge, doof" (S. 113).

Anthropomorphe Adjektive und Tieranalogien (s.u.) sind häufig bei der Beschreibung von Menschen. Die Kuh-Metapher taucht auch in Weißes Geschirr (S. 59) auf und steht dort für das erdhaft-verbundene Lebensgefühl des Erzählers, der sich mit dem Ausdruck der Gesichter der Malerin Modersohn-Becker identifiziert. Im obigen Beispiel gleitet das Bild jedoch durch zusätzliche Wertung ins Negative ab.

Eine weitere physische Entstellungs-Fantasie begeht "er" in Der Riß, indem er das Gesicht eines Mannes im Fahrstuhl folgendermaßen beschreibt:

".. überzogen mit welker, ausgetrockneter Haut, die schlaff und viel zu groß für Kopf und Gesicht war ... mit blaßbraunen Altersflecken bedeckt, das leere, ausgehöhlte Gesicht eines taubstummen Alten, denn er war sicher, daß der Mann taubstumm war. Er wußte nicht, weshalb er das annahm. Der Mann störte ihn." (S. 149)

Hier ist wieder das kindische Tottreten der Käfer, das impulsive, aggressive Aus-dem-Weg-räumen eines störenden Elements. Das hier evozierte groteske Bild ist eine Art Konfiguration der Krankheit, der Vergänglichkeit und des

Todes, eine Vision wie ein Alptraum, die stark empfunden wird. Diese vielleicht stärkste und erschreckendste Sicht des Erzählers in dieser letzten Erz des Bandes nimmt das Todesmotiv der ersten Erz, Der Arm, auf, wo es um das viehische Dahinsterben der Mutter an Krebs geht. Das groteske Gesicht des Alten wirkt um so stärker, als es unmittelbar vor dem Ereignis einer Geburt steht. Thematisch schließt und erneuert sich so der Zyklus von Leben und Tod, der von den Erzählern unmittelbar voller Hilflosigkeit, Ekel und Schrecken wahrgenommen wird.

Der NR setzt das Ende jeglicher Metaphysik voraus und so auch B, dessen detaillierte physiologische Karikaturen über den physisch-dekadenten Aspekt in Leben und Tod nicht hinausgehen. Es ist eine negative physische Schau, die nur das häßliche Erscheinungsbild der Menschen gelten läßt. Diese Karikaturen Bs enden in der überzeichneten Groteske und stehen dem Expressionismus nahe, so wie auch die zitierten Modersohn-Becker-Figuren in Weißes Geschirr. Hier setzt B die Grenzen seiner Menschenzeichnung. Wir wissen, er will an der Oberfläche bleiben; gleichzeitig sind seine Gestalten von den starken Emotionen ihrer Autoren, der diversen Erzählerpersonen, geprägt. Diese Oberfläche ist nie kühl und 'objektiviert', wie das in Rpb der Fall ist. Die Wahrnehmung ist vereinfacht, pauschal und undifferenziert. Psychologisch gesehen meint man, eine typisch jugendliche, egoistische Einstellung zu erkennen: indem noch kein Verständnis oder gar psychologische Einfühlung in Menschen der anderen Altersgruppen da ist, sondern lediglich eine nicht zu rationalisierende heftige Anti-Haltung. Der Ästhetik des Grotesk-Häßlichen steht jedoch eine Ästhetik des 'Schönen' gegenüber bei den Erzählern nahestehenden Personen, z.B. der Freundin Marion in Weißes Geschirr. Wir werden diese Konzeption des Schönen im folgenden behandeln.

Menschen der näheren Umgebung

- Erotische Wahrnehmung in "Das Lesestück"

In Das Lesestück scheint die Hauptfigur, der Lehrer, sich in einer Atmosphäre des Vakuums, wie unter einer Luftglocke, zu befinden.

B zitiert J. Ashbery, bei dem "seltsame Bilder, die neugierig machen" stünden: "Men appear but they live in boxes" oder "the girls ... live in an atmosphere of vacuum"³¹. Nun erfolgt Bs Hinwendung zur amerikanischen Literaturszene offiziell erst Ende der sechziger Jahre mit der Herausgabe von ACID, aber diese Faszination mit beweglichen und festgehaltenen, stehenden Bildern läßt sich schon in seinem Frühwerk verfolgen.

Der Lehrer in dieser Erz scheint einen Wachtraum zu träumen; er bewegt sich teilweise in einer Atmosphäre der "Lautlosigkeit" (S. 39), die sein Sensorium für gewisse Dinge außerordentlich schärft, aber seine Funktion als Lehrer völlig unterminiert. Er reagiert nicht wie ein gewöhnlicher Lehrer auf die Unarten seiner Schüler; seine Aufmerksamkeit gilt nicht dem Inhalt des Lesestücks, sondern nur dessen formaler Vortragsweise und der sensuellen Wahrnehmung seiner Umwelt. Es gibt einen kurzen "ich"-Einschub, der die fast pathologische Desorientierung und den Abstand des Lehrers von der Klassenzimmer-Realität noch betont: "als ob jemand weither von sehr weither mit mir redete war das Instinkt es trieb mich nochmals hinaus und nun war es ganz windstill still" (S. 38). Es wird nicht ganz klar, ob es sich hierbei um eine Passage aus dem kurz in der Klasse vorgetragenen Lesestück handelt; sie entspricht auch dem Zustand des Lehrers selbst. Die Traumrealität geht vor allem von dem gebannten Blick des Lehrers aus. Es ist als ginge eine hypnotische Kraft von gewissen Dingen aus, so daß er sie immer wieder anschauen muß. Daran erkennen wir das Eigenartige, Subjektive an dieser Person, deren

Bemühen es zu sein scheint, alles Wahrgenommene aus der Fern- und Nahsicht wie eine Kamera genauestens zu registrieren. Er sieht aber nicht nur, sondern hört und riecht intensiv, und es ist diese subjektive Vielfalt des Sensoriums, die Unruhe und Bewegung in das Bild hineinbringt.

Darin unterscheidet sich B von R-Gs Le remplaçant (Instantanés), eine Momentanaufnahme gleichen Themas, aber von R-G viel kühler und ruhiger durchgespielt. Bei ihm wird hauptsächlich ein Sinn benutzt: das Sehen. Personen und Dinge werden wiederholt wahrgenommen, mit keiner oder einer nur geringen Veränderung zum vorangegangenen Bild. Dadurch entsteht der Eindruck eines unbeweglichen Bildes, wie R-G es nach dem Muster des Fotos anstrebt.

Befangen in dieser Glasglocke der Sicht-, Geräuschs- und Geruchsintensität gleitet der Blick des Lehrers von der Masse der Jungen vor ihm auf den einzelnen Schüler, und zwar konzentriert sich seine Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Körperteil: die Beine, hinauf bis zu den "Hosenöffnungen". Auf die Fernsicht folgt die Nahsicht: das Bein rückt immer näher, der Lehrer beschreibt das verkrustete Knie eines Schülers (S. 43) und schließlich den daraus hervorquellenden Blutstropfen. Ein etwas ekliges Detail, wie auch an anderer Stelle in dieser Erz, das Herumbohren in der Nase (S. 42). Aber die wiederholte Nah- und Teilperspektive, gerichtet auf die Beine der Jungen wie auch auf die Brüste eines Mädchens im Schulhof, zeigt ein erotisches Interesse des Lehrers. Trotz der evidenten, gleichberechtigten Beschreibung aller Teile und der scheinbar objektiven Bemühung um Vollkommenheit des dargebotenen Bildes schleicht sich der subjektive Gesichtspunkt ein, im Verweilen des Blickes auf Körperteilen mit erotischen Konnotationen (und nicht z.B. auf den Gesichtern der Personen).

Das Bewußtsein, der Blick, ist selektiv, ob bewußt oder unbewußt, und es treten Neigungen und Präokkupationen zu Tage. Diese Erz steht wohl in ihrer 'objektivierten Subjektivität' und ihrer Jetzt-Situation dem Nouveau Roman R-Gs in diesem Band am nächsten. Das physisch-erotische Element findet einen persönlichen Ausdruck in den Beziehungen der Erzähler mit Mädchen. An die äußerliche Wahrnehmung in Das Lesestück schließt die sexuelle und affektive menschliche Bindung an.

Liebesbeziehungen

- Weißes Geschirr

Zu der Geburt-Leben-Tod-Thematik der Erz gehört auch die 'Liebe'. Im Gegensatz zu den Personen-Karikaturen der fernerer Umgebung gelingen B in Weißes Geschirr und in Die Umarmung überzeugende Darstellungen jugendlicher Liebesbeziehungen. Obwohl wir diese fast ausschließlich aus der Perspektive der Erzähler erleben, wird doch die menschliche Problematik auf beiden Seiten berührt. Wir befinden uns wieder im physisch-konkreten, aber auch im romantisch-idealisierten Bereich.

Der Erzähler in Weißes Geschirr ist ein Schüler, dessen tägliches Leben sich im Umkreis der Schule, in der Kleinstadt, in Cafés, auf dem Rummel und bei einer Freundin abspielt. So wie "er" es einmal ausdrückt, hält nur diese Freundschaft die erdrückende Langeweile der Umgebung von ihm ab und macht das Leben erträglich. Die Wichtigkeit des Mädchens für ihn ist auch daran ablesbar, daß es einen Namen besitzt: "Marion" und auch einmal ausführlich, wenn auch in indirekter Rede, zitiert wird, als es über einen Feriendaufenthalt berichtet. Die darin gebrauchte Sprache der schwärmerisch-begeisterten Superlative ist nicht die der Erzählerperson (S. 54). Aber der Umstand, daß dieses Mädchen über eine andere

Quelle zitiert wird, daß es mit ihrem Vater in die Ferien fährt, das Abitur vor ihm macht und die Kleinstadt zwecks Studium verläßt, unterstreicht die Distanz zwischen dem Erzähler und ihm. Eine Distanz, die er zu überwinden sucht, indem er sich in seinen Erinnerungen an gemeinsame Augenblicke in der Vergangenheit klammert. Diese Rückblenden nehmen die ganze Breite der Erz ein. Die Jetzt-Situation ist nur eine kleine Plattform, von der aus seine Gedanken unaufhörlich in die Vergangenheit schweifen. Der Anlaß ist ein Wiedertreffen der beiden beim Teetrinken und sein Versuch, vielleicht wieder etwas entstehen zu lassen, was einmal war. Er erkennt dabei sein Dilemma, nämlich nicht über den "wertlosen Plunder abgestandener Gefühle" (S. 78) hinwegzukommen. Diese Erz gewinnt aber gerade an Aufrichtigkeit und Echtheit der Gefühle dadurch, daß sie diese Gefühle des Vergangenen nicht einfach abtun kann und sich nicht davor scheut, sie sich einzugestehen.

Er erinnert sich an eine als intensive Gegenwart empfundene Periode in der Vergangenheit, als beide zusammen auf der Couch lagen, nach "viel zu vielen, langen, überlangen, ausgedehnten und zu nichts führenden Zärtlichkeiten" (S. 76) und Geräusche der Außenwelt nur schwach zu ihnen drangen und sie die Zeit erlebten, als sei sie "nur Gegenwart" (S. 77). Dies ist der ewig dauernde Augenblick, die Momentaufnahme unter einer Luftglocke, die durch nichts von außen gestört wird und wegen des zeitlichen Abstands Neutralität beibehält. Auch die Geruchswahrnehmung ist entsprechend "geschlechtslos, farblos" und kontrastiert mit dem sauren Schweißgeruch in der Schule (S. 77). Es ist eine ideale, unerfüllt gebliebene Realität, der noch kein Geruch subjektiver Prägung anhaftet.

In seiner Erinnerung sieht er Marion meistens als etwas Schönes, ja er idealisiert sie fast, was im krassen Gegensatz zu der Eigenart der anderen Erzähler steht, Menschen aufs 'niedrig'-Physische zu reduzieren.

Diese Beziehung trägt Züge einer schwärmerischen ersten Liebe, die sexuell nicht vollzogen wird.

- Konzeption des Schönen

Er beschreibt Marions Knie eine ganze Seite lang, findet diese "einfach hübsch" (S. 63), was "nichts mit körperlicher Erregung zu tun hatte, sondern ein kindisches, ästhetisches Vergnügen war" (S. 64). Marions Anmut, "die in dieser unscheinbaren, ganz gewöhnlichen, banalen Bewegung lag", trifft ihn wie ein "Schlag vor den Kopf" (S. 83). Dieser Begriff des Ästhetischen wird in Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille näher erklärt. B betont dort das Subjektive der Definition und das Spontane von Attraktivität: "... wenn es sich in seiner Attraktivität für mich als etwas derartiges anbietet"³². Das bezieht sich auf Menschen sowie auf Dinge.

Ein Erinnerungsbild führt in ein Wald-Café, wo sie Stunden zu verbringen pflegten.

"Es waren das schöne, freundliche und zärtliche Augenblicksidyllen gewesen, die manchmal unvorhergesehen zu einem Bild zusammenliefen und momentlang erstarrten" (S. 68).

Nur in der Erinnerung kann er klar und im Zusammenhang sehen und beurteilen: Er sieht sie dann mit überscharfer Genauigkeit, aber mit einer "fremdartigen, unbeteiligten Zärtlichkeit" (S. 68) und unter dem Eindruck dieser Wahrnehmung auf Abstand kann er sie auch beurteilen als "ein Schülerinnengesicht, neunzehn Jahre alt" (S. 69). Sein Konflikt besteht darin, daß er sie physisch besitzen möchte, sie sich ihm aber entzieht. So steht ihr Bild "zu einer Fotografie erstarrt" (S. 70) immer unantastbar vor seinen Augen und wird entsprechend idealisiert:

"... ihr Gesicht überstäubt, mit feinem bräunlichem Mehl, schön, ein Bild, das vor ihm in der Luft stillstand, dauerte und in sich geschlossen war, ein vollkommener Augenblick, ein großer Tropfen Zeit, durchsichtig, der sie mit grüner Gallerte einschloß" (S. 70). (Hervorhebung von mir.)

Hier wird die Blasen-Metaphorik, die das ganze Buch wie ein roter Faden durchzieht, variiert aufgenommen und erscheint als ein abgeschlossenes Bild in der Zeit, als "ein Tropfen Zeit", also etwas Abgerundetes, in sich Ruhendes, das als vollkommen empfunden wird. Nur in der Erinnerung oder Imagination ist Vollkommenheit, Schönheit, Ordnung möglich. Gegenwart ist dagegen chaotisch, ungeordnet, voller disparater Elemente, die erst im Nachhinein zu einem Gesamt-Eindruck und Gesamt-Gefühl geordnet werden können.

Die perfekte, schöne Momentaufnahme hält der Realität nicht stand:

".. dann schnell der Einstich, der Eihautstich und das rasche Zerfallen zu der gewohnten Szenerie, die Fortsetzung des Nachmittags, was nichts Besonderes war" (S. 70).

Das gehaltene Gebilde platzt. Die Wahrnehmungsperspektive wird wieder uneinheitlich, fragmentarisiert, und in der kurzen Jetzt-Zeit ihres Wiedertreffens sieht er Marion so:

".. doch waren Hände und Stimme weit auseinandergeraten, waren Einzelteile wie Schultern, der Rücken, die Knie, die er nicht zu einem Bild von ihr zusammensetzen konnte, weil da immer eine Lücke geblieben war" (S. 82).

Nicht nur physische Inkongruenz, auch sinnbildliche: Diese Lücke hatte er nicht auszufüllen gewußt, "statt dessen er geflohen war" (S. 82). Sie war das Subjekt seiner heftigen, aber ungestillten, unbefriedigten Gefühle, deren vollen Ausdruck er sich versagte und die ihm selbst wohl Angst und Unsicherheit einflößten. Diese unterdrückten Gefühle, im Konflikt mit sich selbst und dem Objekt dieser Gefühle, sowie die Tendenz zur Idealisierung dieses Objekts sind Zeichen einer ersten Liebe. Diese Erfahrung wird von B in all ihren Widersprüchen so überzeugend wiedergegeben, daß das eigene Erleben dieser Erz wohl Vorschub geleistet hat. Er versteht es, diese Erfahrung intensiv mitzuteilen und den Leser daran teilnehmen zu lassen. Und zu diesem "Produzieren der Erfahrung" ... "durch genaues Hinsehen"³³ hat sich ja auch der NR lt. W bekannt.

- Die Umarmung

Die "Lücke" (S. 82) einer unerfüllt gebliebenen Liebe in Weißes Geschirr wird in der Titelgeschichte, zumindest im sexuellen Sinn, geschlossen. Der zurückgehaltenen Heftigkeit der Gefühle wird freie Bahn gegeben, und an Stelle der auferlegten Zurückhaltung in Weißes Geschirr schlagen hier Gefühle bis in Hemmungslosigkeit um. Das betrachtende idealisierende Moment wird ersetzt durch eine fühlende, triebhafte Kraft. 'Liebe' ist nicht mehr schwärmerisch und 'geruchlos' neutral, sondern eine Sache der penetranten physischen Ausdünstungen geworden. Hier kommt es zu einer "Inflation der sinnlichen Einzelheiten"³⁴, allerdings in ihrer ekligsten physischen Manifestation.

Über das Mädchen erfahren wir nur, daß es eine gute Figur hat, die nur etwas mehr "pferdehaft" hätte sein können (S. 112), und daß es zu Anfang der Beziehung noch unschuldig ist. "Er" arbeitet in einer Firma, wo es meistens dienstags Erbsensuppe gibt (S. 108), holt sie vom Büro ab, und dann sitzen sie in einem Café und unterhalten sich über Banales, Nebensächliches, was sie ausdehnen, damit ihr Zusammensein ausgefüllt ist. In dieser Atmosphäre von Langeweile, von nicht recht wissen, was tun, ergibt es sich, daß beide in ein sexuelles Verhältnis schlittern, ohne es richtig zu wollen. Zumindest bei ihm ist das so: eine "zufällige Verlängerung dieses Verhältnisses, von Monat zu Monat" (S. 117). Er ist aber unfähig, irgend etwas an dem Verhältnis zu ändern oder es sogar abzuberechen. Diese passive Getriebenheit findet ihren primären Ausdruck im sexuellen Bereich. Dabei fühlt er sich unwohl in der eigenen Haut und ekelte sich vor den Ausdünstungen und Ausscheidungen seines Körpers; dieser Ekel überträgt sich auf seine Wahrnehmung des sexuellen Verkehrs mit ihr. Die Hitze der Jahreszeit, der "eklige geile Duft der Blüten" (S. 110) sowie die schwitzenden Parkbesucher setzen den sensuellen Rahmen am Anfang der Geschichte.

Der Begriff 'Liebe' ist für ihn sexuelle Betätigung und wird definiert als: "leerer Automatismus, eine Mechanik", als "wüste chaotische Schweinerei", "eine stumpfe tierische Teilnahmslosigkeit, in der sie steckenblieb" (S. 118, 119). Tieranalogien unterstreichen sprachlich das so stark empfundene Animalische in der Beziehung. Er sieht sich wie ein "Straßenkötter" und springt "wie ein junger Hund auf ihr herum" (S. 118), sie ist wie ein "Frosch" (S. 120). Die toten gemeinsamen Augenblicke dieser Beziehung sind "ein Kadaver, der unmerklich in Verwesung übergegangen war" (S. 132). Hände bewegen sich wie kleine Tiere: "die Hand, die fünfbeinige Spinne" (S. 127), Finger sind "Tiere", "blinde Käfer" (S. 130). Dieses Verhältnis gleicht mehr einer Tierkarikatur mit menschlichen Zügen als umgekehrt. Alles sog. 'gehoben' Menschliche wird darin abgewertet.

Er fühlt sich in der "öligen Lache von Schweiß, Urin, von Sperma, in den ätzenden, säuerlichen, essigsauren, scharfen reizenden Gerüchen, den beklemmenden, atembenehmenden Salzausdünstungen ihrer Körper" (S. 120) schwimmen. Diese obsessive Geruchsskala sowie die detaillierte Beschreibung des Sex-Aktes, in der jede Bewegung und sinnliche Wahrnehmung nachvollzogen wird, ist in ihrer Negativität voller Ekel gegen die eigene Körperlichkeit. Er bezeichnet den sexuellen Akt als

"diese Schweinerei, diese wüste, chaotische Schweinerei noch weiterzutreiben, die Zerstörung, zu ficken, wischen, erbrechen, das Seibern, das Röcheln, das Pumpen" (S. 119).

Alles Sexuell-Physische ist den Hauptfiguren sowohl notwendig als auch widerwärtig. Es gibt keine Transzendenz des Zustandes 'Liebe'; er wird hier nur physisch-materiell beschrieben.

Die unaufhaltsame Detaillierung des sexuellen Aktes geht atemlos in einem einzigen Satz über Seiten hinweg und reflektiert so stilistisch die Getriebenheit des ganzen: unaufhörlich, besessen, imitiert die Sprache einen Koitus, mit ihren endlosen Aufzählungen des Geschehens und erinnert an Ionescos La Leçon. Dort ist obsessive Erotik nicht physisch, sondern pathologisch-ritualistisch - aber hier wie dort imitiert Sprache sexuelle Getriebenheit.

Die Liebesszenen werden als Rückblenden gesehen, die jetzt als "tote, gemeinsame Augenblicke" erlebt werden. Auch hier das abgeschlossene Bild, nur nicht idyllisch und schön wie in Weißes Geschirr. Im Jetzt handelt es sich um eine zeitlich und örtlich eng begrenzte Situation, auf die nicht weiter eingegangen wird. Die Erinnerungen geben ihr erst Bedeutung. Es ist auch typisch, daß der Grund des jetzigen Treffens zwischen ihm und ihr nicht dramatisiert und problematisiert wird, sondern nur fast nebenbei fällt. Erst auf der vorletzten Seite wird klar, daß das sexuelle Verhältnis eine unwiderrufliche Folge mit sich gebracht hat: sie ist schwanger, und für eine Abtreibung ist es zu spät.

"Ein gieriger, gefräßiger Keim, der sich in ihrem Bauch festgesetzt hatte ... sich auswucherte zu dem Popel, dem menschlichen Kloß mit Augen, mit Nase, mit Mund ... schreiend, stinkend" (S. 132).

Schonungslose Nüchternheit und die Reduzierung alles Menschlichen auf das Physisch-Negative. Wo die Frau als "Fleischsack", das Baby als "Kloß" bezeichnet wird, gilt nur das metaphorisch-stilisierte Materielle.

Das Thema der Schwangerschaft wird in der letzten Erz Der Riß fortgesetzt, die auf einer Entbindungsstation stattfindet. So haben die drei Erz Weißes Geschirr, Die Umarmung und Der Riß eine gewisse thematische Entwicklung gemein. Ohne an dieser Stelle weiter auf Der Riß einzugehen, wäre doch in unserem Zusammenhang zu vermerken, daß die schon am Anfang von Die Umarmung vorhandenen Aggressionen gegen Schwangere ("Kuhblick", "grasten", "doof", etc.(S. 113)) sich nun in der letzten Erz außerordentlich

steigern: eine auf der Entbindungsstation herumlaufende Schwangere erzeugt in ihm Ekel- und Haßgefühle. Auch wenn hier die eigene, selbst hochschwangere Frau des Erzählers dessen Hand ergreift, fühlt "er" sich zuerst peinlich berührt. Diese generelle Abwehrhaltung resultiert wohl auch aus einer existentiellen Lage der Hilflosigkeit vor dem bevorstehenden Ereignis. In Die Umarmung ist die Schwangerschaft ein in Kauf zu nehmendes Übel, eine Sache, in die er ungewollt hineinschlittert, wie zuvor in die Beziehung überhaupt. Darum auch diese Distanzhaltung der Erzähler gegenüber den Schwangeren, als hätten sie damit nichts zu tun, als sei es ihnen unheimlich und peinlich. Ihre unheroische, eigensinnige Haltung läßt sie Umstände erleiden.

So ergibt sich Realität für die Erzählerperson der Titelgeschichte wie auch später in Bs Roman Keiner weiß mehr. Leben passiert und wird passiv erfahren, ohne daß die Hauptpersonen daran etwas ändern können und wollen. Sie kennen keine Alternativen, die sie dazu überzeugen könnten. Das Liebesleben und später die Ehe in Keiner weiß mehr kommen einer Resignation gleich vor den physisch-materiellen Notwendigkeiten des Lebens, ob es dabei um den sexuellen Trieb geht oder darum, dem ungewollten Sproß einer Beziehung Familienstatus zu geben. Ein darüber hinausgehender Sinn ist nicht zu erkennen.

Objekte

W hat in seinen Arbeitshypothesen³⁶ davon gesprochen, daß Gegenstände jetzt ein "undurchdringliches Eigenleben" haben und "nicht mehr bloß Handlungsrequisit oder Detail der Kulisse sind". Gegenstände sollen ihres funktionellen Charakters enthoben werden und dem Menschen nicht mehr

nur als Dekor oder Rahmen zu seiner Existenz dienen, wie noch in den Romanen eines Balzac, von denen R-G schreibt: "les objets balzaciens: rassurants, ils appartenaient à un monde dont l'homme était le maître" (purr, 151). B hat das Nebeneinander sowie auch Miteinander von Objekt und Mensch bewußt in seinem Werk eingesetzt und differenziert dargestellt. Dabei zeigt er auch Prozesse der Verfremdung, Empfinden des Ekels, des Absurden, aber auch des Schönen an den Objekten. In Rpb stehen Mensch und Objekt dann völlig gleichberechtigt nebeneinander in ihrem Eigenleben, ohne einen möglichen Brückenschlag, es sei denn, eine Verbindung wird hypothetisch durch den Leser hergestellt. Dort hat B dann seine weitgehendste 'Objektivierung' des Menschen und der Dinge erreicht.

- Neben- und Miteinander von Mensch und Objekt

Die Erzähler Bs sind bemüht, die in ihrem Blickfeld befindlichen Objekte genauestens zu beschreiben. Dabei kontrastiert diese Darstellungsweise mit der subjektiven Wahrnehmung von Menschen.

In Die Umarmung sieht er nach einem gefühlsintensiven Sex-Erlebnis die Objekte zunächst verschwommen und dann immer klarer in einer Nahaufnahme: zuerst den "Stoffesel. [eine] Photographie .. [einen] Reisewecker" (S.121), schließlich den "Staub" auf seinen Schuhen. Seine Reflexionen zum Thema Schuhe sind sehr pragmatisch: "er würde sich bald ein neues Paar kaufen müssen". Diese Wahrnehmung des Banalen wird eingeschoben in Erinnerungen seiner sexuellen Beziehung und wirkt so als gleichberechtigte Darstellung. Beides wird in seiner physischen Manifestation gesehen. Eine Form wird so materiell gesehen wie die andere, nur daß bei dieser Objektbeschreibung die Affekte fehlen. Der Erzähler projiziert hier keine Gefühle in die Objektwelt, er stellt keine anthropomorphe Verbindung her, indem er das Ding mit menschlichen Eigenschaften versieht. Die Objekte sind nur da, so wie er selbst da ist.

Dieses indifferente Nebeneinander wird auch vom Erzähler in Weißes Geschirr gesehen, der die Möbel, das Dekor in der Wohnung seiner Freundin nach einiger Zeit unverändert vorfindet, obwohl "er" meint, daß sich etwas daran verändert haben müßte, um das gewandelte Verhältnis der beiden zu reflektieren. "Doch unter der Oberfläche hatte es sich verändert, war es verrückt worden" (S. 79). Überhaupt ist diese Erz unter einen Objekt-Titel Weißes Geschirr gestellt, das anlässlich des Teetrinkens bei der Freundin während der Zeit ihrer Freundschaft und auch jetzt noch, beim Wiedertreffen, benutzt wird: Das Objekt und das Sozial-Ritual bestehen also noch unverändert weiter, während die subjektive Bedeutung dieses Zusammentreffens sich für ihn ganz besonders verändert gestaltet. Die Beschreibung dieses Geschirrs hat den Charakter eines 'Nationalkolorits', denn es handelt sich dabei um das Design "Rosenthal Studioline". Es besteht ein Nebeneinander von Utensil und Mensch, wobei das Ding seine Eigenexistenz beibehält und nur das Ritual des Teetrinkens von dem Erzähler jetzt anders gesehen wird als zuvor: es hat nostalgischen Erinnerungswert und bedeutet Zusammensein mit Marion, etwas das nicht mehr möglich ist.

Diese Erz enthält diverse Beschreibungen von Interieurs und von darin befindlichen Bildern, so wie im Wald-Café ein Bild mit einem Schiff, "auf dem niemand war" (S. 67) oder ein Foto von Marions Großmutter, ein "blindes, totes, von innen heraus leeres, ausgestorbenes Gesicht" (S. 51). Wie zuvor Vergangenheit als tot empfunden wurde, sind es hier Bilder von Verganem. Diese Leerformen des Nichts künden schon eine spätere Technik Bs in Rpb an, wo Bild-Vorlagen als Ausgangs- und Endpunkt der kreativen Tätigkeit (des Schriftstellers im besonderen) dienen. Dennoch bleiben diese Leerformen in DU noch subjektive Feststellungen. So auch die besonders betonte Beschreibung des Klee-Drucks "Kleine Flußbau Landschaft",

dessen Farbenintensität durch Wiederholung, "das Grün, das grünte" (S. 75), betont wird.

Der Klee-Druck wird auch zu einem Orientierungspunkt in den Augen seines Betrachters, der sich unsicher und unwohl bei seiner Freundin fühlt. An ihm kann er sich sozusagen festhalten, dagegen weicht er dem Blick des Mädchens aus. Objekte als Orientierungspunkte kennt der Nouveau Roman R-Gs auch. Nur bei B ist es kein technisch-geometrisches Konstrukt in einer labyrinthartigen Kulissenlandschaft, sondern eine psychologische Ersatzhandlung, wenn seine Figur sich den Objekten beinahe hilfesuchend zuwendet. Aber einem Objekt als Orientierungspunkt wahrgenommen wird noch nichts von seiner Eigenexistenz genommen. Es handelt sich nur um einen momentanen Kontakt zwischen Mensch und Objekt.

"Er", in Weißes Geschirr, fühlt schließlich, daß er Marion wie ein Ding betrachten müsse: "daß er sie nun auch endgültig, das Ding, das Möbelstück oder das Insekt ansehen müßte" (S. 82), um aus seinem verlegenen Schweigen ausbrechen zu können. Der Mensch, als objektiviertes Gegenüber, ist einfacher und klarer zu konfrontieren als das verwirrende Subjekt, Ziel seiner verschwommenen Gefühle.

An den obigen Zitaten einer Erz haben wir sehen können, daß Bs Figuren sich ihrer materiellen Umwelt immer bewußt sind, diese jedoch als mit sich und neben sich befindlich betrachten und zu objektivieren versuchen. Dies gelingt ihnen aber nicht immer ganz, denn die subjektive Perspektive schleicht sich ein in das Sehen, getrübt durch Empfindungen verschiedener Art.

- Die Verfremdung der Dinge: "Der Arm"

Die subjektive Erfahrung der Objektwelt bricht durch in der ersten Erz des Bandes Der Arm. Der Erzähler reagiert ganz besonders empfindlich auf

die Objekte seiner Umgebung. Bedingt durch das Erlebnis des langsamen Sterbens seiner Mutter, das mit einem "Katzentöten im Sack" (S. 22) verglichen wird, sieht "er" alles aus einer Perspektive der Verfremdung heraus. Das Sterben wird also auch in Tier-Analogien gesehen, wie die sexuelle Beziehung in Die Umarmung. Auch das in das Krankenzimmer eindringende Sommerlicht ist tierisch: "Sonnenlicht, das durch den Spalt hereinleckte, hechelte, die trockene, heiße Zunge, Hundezunge" (S. 27). Diese Sprache der Tiermetaphorik betont die Abhängigkeit des Menschen von seinen Instinkten und seine physische Exponiertheit und Verwundbarkeit.

Diese Erfahrung des unaufhaltsamen Krebstodes der Mutter ist auch autobiographisch begründet, und B vermittelt sie sehr stark durch seine Hauptfigur. Diese Perspektive des Todes und physischen Zerfalls bestimmt weitgehend die Wahrnehmungen des ganzen Bandes. Die dingliche Umwelt spielt hier eine größere Rolle als in den anderen Erz. Objekte sind hier nicht mehr neutral und indifferent - sie offenbaren sich der Hauptfigur außerhalb ihrer funktionellen Bestimmung in einer Perspektive der Verfremdung und erneuten Wahrnehmung, wenn auch nur kurzfristig.

Die vorwiegenden existentiellen Gefühle der Angst und des Ekels, hervorgerufen durch den Terror der tödlichen Krankheit, führen zum Erlebnis des Absurden. Alltägliche Objekte werden "ungewöhnlich" und "unverständlich" und repräsentieren ein

"beängstigendes Sammelsurium, das anwuchs zu einem immer größer werdenden Berg, einem Berg von Gegenständen, die lärmten und die er nicht mehr kontrollieren konnte, die da waren, bloß da ... die er vorher gebraucht hatte, mit denen er umgegangen war, die ihn nun bedrohten" (S. 20).

Es kommt zu einer "sinnlichen Inflation"³⁷, aber im Übermaß: die Objektwelt kann nicht mehr vom Subjekt durch die übliche Funktionsbestimmung kontrolliert werden; sie gewinnt die Oberhand und manifestiert ihre Präsenz durch ein starkes Eigenleben. Dieses Eigenleben kann für das Subjekt bedrohlich werden, weil er es nicht als etwas Bekanntes zu bannen vermag. Dann wieder verlieren die Objekte ihre Bedrohlichkeit und der Erzähler konstatiert die "Entfernungen", die "zwischen ihm und den Dingen" liegen (S. 21), Distanzen, die zu ausgedehnten Augenblicken, "Zeiträumen" werden. Er stellt fest, "wie unnütz alles war, was er gerade hielt ... die Gabel, der Löffel, das Tintentöpfchen, die Schulbücher, der Aschenbecher" (S. 21).

Plötzliche Schönheit wird auch wahrgenommen aus der Perspektive des Absurden. Hier wird die "Brücke zwischen Mensch und Welt"³⁸ durch das Adjektiv "schön" geschlagen. Die Krebskranke sieht "er"

"nur noch mit wenigen, zarten Fasern am Leben gehalten, darin verwurzelt, und er hatte sie in solchen Minuten plötzlich schön gefunden. Er war betroffen gewesen von dieser ausgehöhlten leeren Schönheit, die Schönheit eines nutzlosen, überflüssigen Dinges." (S. 25)

Aber in derselben Sekunde sah er auch "die sinnlose Schönheit der Zahnbürste, des Wasserglases, das auf dem Nachttisch stand, die Schönheit eines Knopfes an seiner Jacke" (S. 25). Er begreift die Umwelt in ihrer Gegenwart neu, unfunktionell, "wie noch nie vorher dagewesen". In dieser Perspektive der Verfremdung wird der Mensch zum Ding, und das Ding hat die Eigenschaften des Menschen, alles wird eins und ist gleich nutz- und sinnlos, überflüssig und auch schön. Als Schönheit empfunden wird die Realisierung des Absurden zu einer vielleicht unbewußten Auflehnung gegen das

Schicksal und zu einer Bejahung des Konkreten, alles dessen, was sich physisch manifestiert. Hier handelt es sich um eine extreme Lebenserfahrung oder Grenzerfahrung, wie sie auch W in seinem Werk beschäftigt. B versteht es, diese Erfahrung glaubwürdig zu machen. Das Lebensgefühl des Schülers wird in der Empfindung von "großen, leeren Zeiträumen" dramatisch ausgedrückt, "in denen alles zusammenfiel, Worte, Sätze, Atem, Fäulnis, Sterben, Dinge, Schreie" (S. 29). Diese Grenzerfahrung bei B leitet sich her aus dem Erlebnis des Absurden und wird affektiv-sensuell erlebt. Bei W dagegen schlägt die Grenzerfahrung ins Pathologische oder Kriminelle um.

Seine Hilflosigkeit dem Schicksal der Mutter gegenüber äußert sich in einem Protest gegen die etablierte funktionelle und funktionierende Umwelt. Physisch und gedanklich fühlt er sich immer mehr "in den Sud von Ekel, Schleim, Röcheln" gedrückt (S. 23), der für ihn die Krankheit ausmacht.

B stellt zwar den Ekel seiner Hauptfigur vor den Objekten der Umwelt fest, diese haben aber kein so starkes ekelerregendes Eigenleben, wie es von Roquentin, der Hauptperson in J.P. Sartres La Nausée, empfunden wird. Das Dasein, die Konkretisierung der Objekte wird bei B bewußter wahrgenommen und sogar als Zudringlichkeit empfunden, aber er geht nie so weit wie Sartre. In La Nausée bedrohen die Objekte Roquentin in seinen Lebensgrundlagen und drängen sich mit ihrer ekligen Eigenexistenz förmlich auf.

Ein Zitat von O. Bernal soll den Unterschied zwischen Sartre und R-G und traditioneller Literatur ausdrücken:

"Ce qui coupe l'objet sartrien et celui de Robbe-Grillet c'est que Sartre n'est pas limité à décrire l'objet, il a établi un rapport explicite entre la qualité de l'objet et le personnage du roman ... l'objet de Robbe-Grillet n'aura ni être ni adjectif. Dans la littérature traditionnelle, tout est adjectif, l'objet n'est rien. L'adjectif est le pont entre l'homme et l'univers"³⁸.

In der traditionellen Literatur bezeichnet das von Menschen geprägte Adjektiv erst das Objekt, ohne ihm immer ein Eigenleben zuzugestehen. Jeder der genannten Autoren verhilft dem Objekt auf seine Art vom Nichts zum neuen Sein und zerstört so die sichere Brücke zwischen Mensch und Objekt. Sie verweisen den Menschen ohne eine von ihm geordnete, qualifizierbare Objektwelt an seinen Platz zurück.

B verfolgt in DU nicht wie Sartre und R-G bewußt reflektierend und konstruierend die anthropomorphen Prozesse zwischen Subjekt und Objekt. Seine Einsicht ist eher spontan, sie scheint mehr einer ganz persönlichen Lebenserfahrung zu entsprechen. Bs Schüler in Der Arm steht in seiner Empfindung des Absurden einem Camus viel näher als einem Sartre oder R-G. B verleiht dem NR eine ganz subjektive Prägung: Sein heftiger junger Mann reagiert hauptsächlich affektiv, nicht ideell oder formal. Er fühlt Ekel, Abscheu und Hilflosigkeit vor den Erscheinungsformen des menschlichen Verfalls und sieht durch diese Perspektive die Objektwelt zum Teil transformiert, ohne ihre übliche Funktion, einfach überflüssig existent. Wo das Erlebnis des Todes, des physischen Verfalls weniger stark ist, verlieren auch die Objekte ihre aufdringliche Präsenz. Sie ko-existieren dann einfach im gleichberechtigten Mit- und Nebeneinander von Mensch und Objekt.

- Die Attraktivität und Un-Attraktivität der Dinge

In der Problemstellung Mensch : Objekt spielt der Begriff des Ästhetischen eine große Rolle im Werk Bs. Es handelt sich um eine Ästhetik der Oberfläche und des Moments, der unmittelbar empfundenen Anziehungskraft (und Abstoßungskraft) gewöhnlicher Dinge. B findet etwas Gewöhnliches schön, "das ohne Gedanken ist" (S. 142). Das Naheliegende und Zufällige wird zum Reiz und zum Auslöser für ein Gedicht wie das Päckchen Vanillepulver, das am Vortage eingekauft wurde.^{38a}

Spontan und ohne weitere Begründung "hübsch" gefunden wird das Silberbesteck in Der Riß, als der Erzähler sich an Utensilien in seinem Elternhaus erinnert (S. 142). An anderer Stelle erscheint Geschirr konventionell beurteilt, als "geschmackvoll weiß, Rosenthal Studio Linie" (S. 62) (Weißes Geschirr). Schönheit wird gleichermaßen an Menschen und Dingen wahrgenommen und lakonisch festgestellt - allerdings folgt das ästhetische Vergnügen am Menschen doch wohl einem stärkeren Impuls. Dabei liegt die Betonung auf dem banalen, alltäglichen Subjekt oder Objekt, das einmal vom Beschauer ganz konkret wahrgenommen wird und dann ästhetisiert als schön oder hübsch angesehen wird.

Es ist nicht erstaunlich, daß Bs Figuren, die spontan heftig Schönes empfinden, genauso auf ästhetisch Häßliches reagieren. Das eine bedingt das andere. Allerdings qualifiziert er Dinge nicht ausdrücklich als 'häßlich', sondern es handelt sich eher um Wahrnehmungen, gerichtet auf banale, schmutzige Dinge, die wir als häßlich oder eklig bezeichnen würden. Nicolaus Born hat B ganz zutreffend als Verfasser "dreckige[r] Stilleben" bezeichnet³⁹. B hält sich durchaus an "das gegenwärtige alltägliche Leben in einem begrenzten Bereich"⁴⁰, wenn er immer wieder dessen triviale Routine nachvollzieht und sie "durch genaues Hinsehen"⁴¹ beschreibt.

Zum Beispiel wird das Abstreifen der Asche von einer Zigarette über vier Sätze hinweg beschrieben (Geringes Gefälle, S. 99). Besonders aber wendet sich seine Aufmerksamkeit Toiletten und Mülltonnen zu. In Der Arm wird die Schul-Toilette zum Ort, wo der Erzähler sich geschützt fühlt und wo er "von dem Geschehen zu Hause abrückte" (S. 23). Dieser Reflexion geht eine detaillierte Beschreibung der Klowände und ihrer Graffiti voraus sowie des Gestanks des Ortes. In der Titelgeschichte des Bandes Raupenbahn wird auch das Klo auf dem Rummelplatz und im Café genauestens beschrieben,

nur ohne subjektive Reflexion, sozusagen als notwendiges Inventarteil der Szene. In Der Riß erinnert sich der Erzähler an die routinemäßige Entleerung der Mülltonnen in seinem Elternhaus, an

"die runden, hohen Blechfässer erinnert er sich mit einem Mal sehr deutlich, sie waren ewig voll, quollen ewig etwas über von faulenden Kartoffelschalen, gärendem Gemüseabfall, von Kohlblättern, Erbsenschoten, Eierschalen, Papier, Kartons, Schachteln und Gläsern, sie waren freitags, donnerstags oder freitags von der Müllabfuhr geleert worden" (S. 143).

Dieses visuelle Bild ist auch geruchlich sehr stark präsent, obwohl es aus der Erinnerung evoziert wird. Es sind diese Routine-Banalitäten des Alltags, die Bs Figuren wahrnehmen. Man wird in diesem Zusammenhang erinnert an Bs Warhol-Zitat "from the garbage into the book"^{41a}.

Die Hauptfiguren sehen und werten ästhetisierend, entweder voller Ekel und Abwehr vor allem Physischen und Konkreten oder voller Bewunderung des Schönen daran. Diese ästhetisierende Sicht der Oberfläche entspringt aber spontan subjektivem Empfinden der 'Tiefe'.

Schlußwort

Bs Prosa in Die Umarmung beschreibt minuziös audio-visuelle und geruchliche Wahrnehmungen. Bei seiner Prosa der 'Momentanaufnahme' mit ihrer nach Genauigkeit und Vollständigkeit der Beschreibung suchenden Syntax geht es B aber nicht darum, ein Ereignis sozialkritisch zu beleuchten, sondern ein zufällig-spontanes Bild in seiner physisch-konkreten Manifestation festzuhalten. G. Blöcker spricht ganz zutreffend von einer "Überschärfe der Einzelwahrnehmung" bei B, einer "Detailwut", einer "Lauerprosa"⁴², die das erzählerische Konzept bei B ersetze. Die Sinnesindrücke seiner rückhaltlos bekennenden Erzähler-Figuren erfolgen aus einer differenzierten und detaillierten Perspektive, und entsprechend gibt es verschiedene stilistische Bewegungen in seiner Prosa.

Die intensive Geruchs- und audio-visuelle Empfindlichkeit in Das Lesestück z.B. äußert sich in punktuellen Formen, einer Art Impressionismus wie in der Bildenden Kunst, und reicht von vagen, verschwommenen Impressionen zur Wahrnehmung von klaren Umrissen und Inhalten. Merleau-Ponty nennt den Leib ein "synergisches System"⁴³, das intersensorische Äquivalenzen und Transpositionen registriert. Zu einem "Sehen von Tönen" und einem "Hören von Farben"⁴⁴ kommt es in Bs nächstem Erzählband Raupenbahn, in der Erz Wurlitzer, die ein Kritiker auch als "neo-impressionistisch"⁴⁵ bezeichnet hat.

Bs Prosa trägt aber auch expressionistische Züge. Wir denken dabei besonders an seine typenmäßige Überzeichnung von Menschen als groteske Karikaturen ihrer selbst und an seine wuchernde, manchmal ungebändigte Sprache. Die Darstellung von Menschen bedeutet bei ihm vor allem eine Vereinfachung und Reduzierung auf primitive, physisch-animalische Aspekte. Dabei fehlt aber jegliche Innenperspektive - der Typus wird nur seinem äußeren Wesen nach gesehen. Es handelt sich nicht um einen Expressionismus im Sinne einer Darstellung des vergeistigten, wesentlichen Seins, sondern eher um expressive Einstellungen und Übertreibungen in Form, Proportion, Gestik und Farbigkeit. Die Figuren der Malerin Modersohn-Becker (in Weißes Geschirr) strahlen eine Einfachheit und Erdverbundenheit aus, mit der sich der Erzähler identifiziert. Da er hauptsächlich das von der Oberfläche Ablesbare an den Menschen seiner fernerer Umgebung sieht, ob auf Bildern oder in der 'Realität', kann die Darstellung kaum über eine Karikatur oder Kategorisierung hinausgelangen. Wenn sich W gegen "eine phantastische, groteske, satirische Literatur"⁴⁶ wendet, so hat er wohl besonders die Romane eines Grass oder Böll im Sinn. Auch B kann man von Elementen des Grotesken in Die Umarmung nicht freisprechen. Er zeichnet jedoch nur andere Menschen (und nicht seine Erzähler-Figuren) schwarz-weiß, verfährt dabei

kraß und roh, ohne "Aufmerksamkeit für die Störungen, Abweichungen, das Unauffällige"⁴⁷.

Das Lebensgefühl seiner Erzähler-Figuren spiegelt unser Zeitalter wider, so wie Autoren es vor B empfunden haben: Verfremdung der Objekt- und Menschenwelt, Erlebnis des Absurden, Empfinden von Ekel und Abscheu vor den Phänomenen des eigenen Körpers und der Umwelt, Hilflosigkeit gegenüber destruktiven Kräften wie Tod, Krankheit, Liebe. Die Erzähler schildern diese Phänomene in einer Gegenständlichkeit des Ausdrucks, der von der 'Objektivität' über Heftigkeit bis zur obsessiven Hemmungslosigkeit reicht. Bs heftiger junger Mann ist einfach nur da und registriert alles auf seiner Temperaments- und Sensibilitäts-Skala, ohne sichtbare Alternativen oder Lösungen seiner Probleme. Er reagiert hauptsächlich mit spontanen und irrationalen Körper- und Gefühlsempfindungen.

Hier gelangen wir zum NR wie ihn W in seinen Arbeitshypothesen definiert hat. Literatur erhebe "keine metaphysischen Ansprüche", an Stelle der "universellen Modelle des Daseins tritt der sinnlich konkrete Erfahrungsausschnitt". Dabei gehe es um ein "Produzieren der Erfahrung"⁴⁸ und nicht um doktrinäre Meinungsbildung. B wird diesen Punkten gerecht. Er läßt uns unmittelbar an der Bewegung der subjektiven Eindrücke und Erlebnisse seiner Figuren teilnehmen. Das genaue "Hinsehen" sowie das "Eigenleben"⁴⁹ der Objekte sind Forderungen, die auch R-G schon vorher in seinem Werk verwirklicht hatte. B setzt aber das gesamte Sensorium in seinem ersten Band ein (und nicht nur den visuellen Sinn); auch finden seine Hauptfiguren in ihrer ausgeprägten Subjektivität die absolute Distanz zur Objektwelt noch nicht. Dadurch steht B aber dem human-affektiven Aspekt des NR viel näher als in seinem zweiten Band Raupenbahn, wo er dem Nouveau Roman R-Gs und dessen kühler Mensch-Objekt-Schau folgt.

ROLF DIETER BRINKMANN: RAUPENBAHN

Der Nouveau Roman Robbe-Grillet als Bezugspunkt

Raupenbahn¹ ist der Titel eines Bandes mit 5 Prosatexten, der 1966, also ein Jahr nach Brinkmanns erstem Erzählungsband Die Umarmung, veröffentlicht wurde. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit erschien eine Gegenüberstellung dieser beiden Werke Bs angebracht, da sie die Zugehörigkeit Bs zum NR sowie auch seine Beeinflussung durch den Nouveau Roman besonders Robbe-Grillet zeigt.

Wir werden hier nur die Titelgeschichte Raupenbahn behandeln, da sie repräsentativ und mit ihren 104 Seiten auch der umfangreichste Text des Bandes ist. B war, seiner eigenen Aussage zufolge^{1a}, sehr stark fasziniert von R-G, und dessen Einfluß auf Rpb ist unverkennbar. Als B seine erste Erzählung "In der Grube", im Sammelband Ein Tag in der Stadt (1962), veröffentlichte, stand er für die Kritiker mit dem Text bereits "in der Nachfolge des 'nouveau roman'"².

Eine strukturelle Analyse bietet sich an, wobei wir uns weitgehend auf Jean Ricardou und Roland Barthes beziehen. Barthes unterscheidet zwischen dem "Werk", in dem Form und Inhalt auseinander-treten, und dem "Text", in dem sie eine Einheit bilden³. Besonders der französische Nouveau Roman R-Gs realisiert diese Einheit von Form und Inhalt im "Text". An die Stelle einer Hermeneutik tritt ein geschlossener Systemzustand von formalen Konstanten und deren Differenzen, d.h. "...die zu einem bestimmten Zeitpunkt angetroffene Anordnung der Elemente in einem Ganzen"⁴. R-G hat sich zu der Einheit von Form und Gedanken, zu dem "Axiom der Abgeschlossenheit"⁵, das nur innere Abhängigkeitsverhältnisse anerkennt, bekannt, wenn er schreibt:

"...l'engagement c'est pour l'écrivain la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur" (punr, 46, 47).

ROLF DIETER BRINKMANN: RAUPENBAHN

Der Nouveau Roman Robbe-Grillet als Bezugspunkt

Raupenbahn¹ ist der Titel eines Bandes mit 5 Prosatexten, der 1966, also ein Jahr nach Brinkmanns erstem Erzählungsband Die Umarmung, veröffentlicht wurde. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit erschien eine Gegenüberstellung dieser beiden Werke Bs angebracht, da sie die Zugehörigkeit Bs zum NR sowie auch seine Beeinflussung durch den Nouveau Roman besonders Robbe-Grillet zeigt.

Wir werden hier nur die Titelgeschichte Raupenbahn behandeln, da sie repräsentativ und mit ihren 104 Seiten auch der umfangreichste Text des Bandes ist. B war, seiner eigenen Aussage zufolge^{1a}, sehr stark fasziniert von R-G, und dessen Einfluß auf Rpb ist unverkennbar. Als B seine erste Erzählung "In der Grube", im Sammelband Ein Tag in der Stadt (1962), veröffentlichte, stand er für die Kritiker mit dem Text bereits "in der Nachfolge des "nouveau roman" "².

Eine strukturelle Analyse bietet sich an, wobei wir uns weitgehend auf Jean Ricardou und Roland Barthes beziehen. Barthes unterscheidet zwischen dem "Werk", in dem Form und Inhalt auseinander-treten, und dem "Text", in dem sie eine Einheit bilden³. Besonders der französische Nouveau Roman R-Gs realisiert diese Einheit von Form und Inhalt im "Text". An die Stelle einer Hermeneutik tritt ein geschlossener Systemzustand von formalen Konstanten und deren Differenzen, d.h. "...die zu einem bestimmten Zeitpunkt angetroffene Anordnung der Elemente in einem Ganzen"⁴. R-G hat sich zu der Einheit von Form und Gedanken, zu dem "Axiom der Abgeschlossenheit"⁵, das nur innere Abhängigkeitsverhältnisse anerkennt, bekannt, wenn er schreibt:

"...l'engagement c'est pour l'écrivain la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur" (pnr, 46, 47).

Ein Hauptthema des Nouveau Roman ist daher die "recherche", die Literatur auf der Suche nach sich selbst, als ihr eigener Forschungsgegenstand. Dies führt bei R-G zum formalen Ausschluß jeder äußeren Realität, d.h. der Roman erhebt keinen Wirklichkeitsanspruch über sich selbst hinaus:

"Il [le roman] ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même" (punr, 174).

Der Autor zieht sich zurück von seiner allwissenden und allmächtigen, die Welt überschauenden und beurteilenden Position und reduziert seine Fragestellung auf die eigene Situation als Schriftsteller und Mensch: Wie kann ich was noch sagen mit den mir unmittelbar zur Verfügung stehenden Mitteln? R-Gs Antwort darauf ist eine Absage an alle alten Mythen der 'Tiefe' ("la destitution des vieux mythes de la profondeur") (punr, 55) oder an die verborgene Seele der Dinge, "la notion d'une unité cachée (punr, 61), wie sie z.B. das 'globale Adjektiv' ('l'adjectif global et unique') (punr, 26), die Metapher oder die Idee der Tragödie herstellen durch den anthropomorphen Brückenschlag zwischen Dingen und Menschen. Gegen diese 'Tiefe' setzt er die 'Oberfläche' der unmittelbar wahrnehmbaren Dinge, was ihm den Ruf eines "chosiste" eingebracht hat, und will so den Objekten ihre vom Menschen unabhängige, bezugslose Eigenexistenz zurückgeben: "...[les] objets seront là avant d'être quelque chose;" (punr, 23) sein existentielles Credo als Mensch und Künstler: "Or le monde n'est ni significatif ni absurde. Il est, tout simplement." (punr, 21; Hervorhebung des Autors)

Der Schriftsteller beginnt mit fast nichts, nur dem Detail, dem Bild, das er konkret vor sich hat und beschreibt, das er dann vor seinem geistigen Auge wieder sieht und aus der Erinnerung heraus oder imaginiert beschreibt, und diese Vorgänge wiederholen sich. Die Beschreibung erfindet,

dann plötzlich widerspricht sie sich, wiederholt, weicht ab, etc. (la description "invente [...] elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc."). (punr, 160) So schafft der Roman sich seine eigenen Bedeutungen durch diese Bewegung text-immanenter Wahrnehmungs- und Bewußtseinsstrukturen, die sich gegenseitig bedingen und fortbewegen und so den Kreativitätsprozessen des menschlichen Bewußtseins den Spiegel vorhalten. G. Zeltner⁶ spricht von dem Einbruch der Linguistik in die Literatur und ihre Tendenz, alles Sprachmaterial als syntagmatische Virtualität zu setzen und so den magisch-mythischen Bezug zwischen Wort und Ding zu zerstören. Einmal gesetztes Sprachmaterial kreierte und erzeuge innerhalb des Textes Echos und Muster, die in einer äußeren Sprachwirklichkeit keine Entsprechung fänden. So würden Eigenschaften der Sprache, deren Bedeutung und 'Tiefe' gebendes Potential bewußt gemacht, ein Vorgang, an dem der Schriftsteller sowie sein Leser unmittelbar beteiligt sind.

Durch den Nouveau Roman werden neue Beziehungen zwischen den Menschen und dem Roman möglich:

".. mais nous reportons sur l'homme tout notre espoir: ce sont les formes qu'il crée qui peuvent apporter des significations au monde." (punr, 152)

Der Schriftsteller erfindet seinen neuen Roman und gleichzeitig auch einen Menschen. Dabei handelt es sich nicht nur um die Hauptfigur im Roman, denn sie wird häufig sogar ausgespart, sondern um den Leser, der mit dem Schriftsteller der kreativen Bewegung des Romans folgen muß, denn nur in der formal-inhaltlichen Einheit, im "Text" (Barthes) findet er Bedeutungsstrukturen für den Menschen. Schriftsteller sowie Leser reflektieren bei diesem Prozeß ihre jeweilige Position in bezug auf die durch Sprache bezeichnete Realität.

Diese kurze Einführung sollte den Zusammenhang klären, in dem wir Bs Erzählung sehen. Wir wollen im folgenden versuchen, parallele

Strukturen zum Nouveau Roman im Werk Bs aufzufinden sowie auch seine eigene Leistung dabei herauszustellen. Wir werden Bs Titelgeschichte Raupenbahn (Rpb) nachstehend der Einfachheit halber als "Neuen Roman" im Sinne des NR und des französischen Nouveau Roman, besonders R-Gs, bezeichnen.

Die Cine-Realität bei Brinkmann und Robbe-Grillet

Das die Oberfläche abtastende und bestimmende Instrument par excellence sind natürlich die Augen: sie sehen die Dinge, registrieren und beschreiben sie. Eine rein 'objektive' Betrachtung selbst von Oberflächen ist aber gar nicht möglich. Selbst bei diesem 'objektivsten' aller Sinne kommt das subjektive Moment zum Vorschein. Diese Sehweise hat natürlich viel gemeinsam mit dem Auge der Kamera, also der Cine-Realität, die von B sowie auch von R-G als analog zum Neuen Roman bzw. Nouveau Roman gesehen wird. Auch W sagte ja von seinen Romanen, daß diese durchaus mit Begriffen der Filmdramaturgie beschrieben werden könnten. Er bezeichnet die subjektive Blickführung als

".. verwandt den Kamerabewegungen des Films", sie "zerlegt und verzerrt sie, isoliert Einzelheiten, macht sie auffällig, zeigt das Fremde, Unge-sehene im scheinbar Bekannten und fügt neue ungewöhnliche Komplexe zusammen" (LUV, 89).

Die ungestellte Realität, das Zufällige der Anordnung von Dingen aller Art, auch der banalsten, auf einem Foto z.B. vermag das Vertrauteste zu exponieren und es verfremdet erscheinen lassen. Und darum geht es dem Nouveau Roman und dem NR; nur neue Betrachtungsweisen, und nicht die Bestätigung der alten, stellen in Frage und innovieren. Die wichtigste Filmästhetik lt. René Clair ist die "Bewegung"⁷. Die Kamera läßt Objekte, Subjekte, Landschaften passieren, sie holt sie heran in

Nahaufnahmen und entfernt sie in der Totale. Sie blendet ein und aus. Schnitte und Blenden, Standbilder und Fahrten, Totale und Detail, scharfe Ausleuchtung und Weichzeichner werden als Techniken besonders von R-G, B und auch W eingesetzt.

B hat sich in einem Artikel, erschienen nach der Veröffentlichung von Rpb, für den "Film in Worten" ausgesprochen:

"Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten (Kerouac) ... ein Film, also Bilder [...] flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen Oberflächen verhafteter Sensibilität."⁸

B bekennt sich noch einmal am gleichen Ort zur Oberfläche hinsichtlich der Wirksamkeit von Literatur:

"Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden ... die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt."⁹

Nun hat B selbst kein Buch in Drehbuchform geschrieben und seine beiden Erzählungsbände zeigen, daß in der Literatur das "Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Worten)"¹⁰ sehr wohl noch mit Sprache verbunden bleibt, ja zu einem Sprachspiel und einer Sprachkombinatorik wird.-Er schreibt von gewöhnlichen Sachen:

".. je weniger etwas Bedeutung hat, desto mehr ist es es selbst und damit Oberfläche und allein Oberflächen, wie jeder weiß, sind 'tief'! Es ist eine Tiefe, für die bisher geltende literarische Kategorien nicht mehr zutreffen."¹¹

Um diese "Tiefe" charakterisieren zu können, benutzt B am gleichen Ort Begriffe wie "Attraktivität" oder "Unattraktivität". Dieses statement der 'tiefen Oberfläche' klingt etwas paradox und obskur. Wir werden es vom Text ausgehend an anderer Stelle zu deuten versuchen. Die Kategorien der "Attraktivität" oder "Unattraktivität" haben wir auch insbesondere bei der Besprechung von DU schon berücksichtigt.

Das Cine-Muster hilft dem Schriftsteller, die Gegensätze Realität : Illusion, Objekt : Subjekt aufzulösen. Das unvermittelte Nebeneinander einer zeitlosen Folge 'imaginiertes' und 'physisch-konkreter' Bilder im Film wahrt den Schein der Objektivität, da die Personen und Dinge zunächst einmal einfach 'da' sind. Der neue Romancier betrachtet sich als Regisseur, als Hersteller von Wirklichkeit, auf die näher hingeschaut werden soll. Aber der Schriftsteller ist kein Filmemacher, auch wenn er sich dessen Techniken ausleiht.

Ricardou unterscheidet zwischen der "synthèse immédiate" des Films und der "synthèse différée"¹² der Fiktion, das heißt bei letzterer bleibt jeder Teil der Beschreibung individuell, unabhängig, herausgestellt für sich bestehen. Wir sind auf diese Begriffe schon im Kapitel über DU näher eingegangen.

Jedes Ding wird in der Prosa 'schrifthaft' zum Zeichen, das sich mit weiteren Zeichen zu Konstellationen und Relationen verbindet.

Ricardou schreibt vom Text:

"... chacune de ses composantes, dont l'indépendance relative est un produit de la description elle-même, tend à se conjuguer avec les qualités correspondantes de toute une série d'objets."¹³

Ricardou nennt dies die 'relative Autonomie' ('autonomie relative') der Literatur im Gegensatz zur 'intensiven Autonomie' ('intense autonomie')¹⁴ des Films, wo das Objekt ganz es selbst, ganz Präsenz ist. Sprache läßt nichts entgehen, alles steht in den Strukturen 'eingeschrieben', wie die Eifersucht in R-Gs Roman La Jalousie. Beim Film dagegen übersieht der Zuschauer vieles, wenn nicht eine Detail-Aufnahme oder Montage-Technik ihn besonders auf etwas aufmerksam

macht. Die Medien Film und Wort sind also nicht austauschbar. Das Bild und seine Beschreibung sind nie das gleiche, sie wirken nur befruchtend aufeinander im Erkenntnisprozeß von Realität.

Wir wollen im folgenden untersuchen, was Sprache innerhalb der Text-Bilder 'an-' oder 'ausrichtet'.

Das Prinzip der Serie

Der Text der Rpb ist so angelegt, daß man ihn nur in Serien und Reihen lesen, denken und sehen kann. Er ist nicht linearisch und chronologisch. Jede Bedeutung wird erst aus dem Lesen und Kombinieren von Strukturen erkennbar. Der Text benutzt literarische Kategorien wie Motive, Themen, Symbolik und Metaphysik, nur nimmt er ihnen ihren Aussagegehalt auf die äußere Wirklichkeit hin nicht ab, sondern benutzt den duplexen Charakter der alten Kategorien (Innen- und Außen-Bedeutung) als Funktionsmodell von Sprache und Bedeutung. Der Neue Roman spiegelt die Zweideutigkeit, die Bildhaftigkeit einer Figur, ihre Metaphorik, indem er den jeweiligen Begriff (Nomen, Adjektiv etc.) 'beim Wort nimmt' (Ricardou nennt es "littéralité de la figure")¹⁵ und seine Eigenschaften, sein Potential, innerhalb des Textes wirksam werden läßt. Die implizierte Bedeutung eines Begriffs oder einer Figur wird im Text explizit und funktional gemacht durch einen Prozeß der Sinn-Übertragung von Struktur zu Struktur. Der Begriff, die Figur weisen nicht mehr ungeklärt, 'unausgesprochen' über sich selbst hinaus. R-Gs Diktum "La métaphore, en effet, n'est jamais une figure innocente" (punr, 59) ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Die Figur wird bis

zum letzten struktural ausgenutzt wie z.B. die Zahl 8 in R-Gs

Le Voyeur, die schließlich so wichtig wird, daß sie ihre Form fast allen Dingen aufdrängt. Etwas vielleicht einmal in der Form einer '8' Gesehenes erzeugt, kreiert immer weitere Muster und Abbilder seiner selbst. Der Autor 'webt' diese Form in seine Prosa ein und betont so den formalen, konstruktiven Aspekt von Literatur. Flaubert, auf den sich R-G als seinen direkten Vorgänger bezieht (punr, 177), hatte ja auch schon betont, daß er Literatur konstruiere und daß er etwas von nichts aufgebaut habe: "bâtir quelque chose à partir de rien" (punr, 177). (Man denke an das Motiv des Spinnwebes, das gehäkelt, gestickt oder in irgendeiner Objektform immer wieder in seiner Madame Bovary auftaucht.)

B hat dieses Prinzip der 'ausgeschriebenen' Metapher übernommen. Die Reihen und Serien von Bildern, in denen sich der Blick immer wieder auf das Gleiche und Ähnliche richtet und auf die die Eigenschaften einer Figur übertragen werden, sind Echos oder kleine Spiegel, die die immanente Struktur des Textes reflektieren. Ricardou spricht von den "séries correspondantes"¹⁶. Die ständige Wiederkehr eines Bildes, dieser "innerlich unzusammenhängenden Reihe stehender Bilder"¹⁷ ist in beliebiger Reihenfolge zu lesen; es besteht keine kausale oder zeitliche Verbindung. Bilder von früher und jetzt sind nicht zu unterscheiden. An Stelle einer Entwicklung, einer Handlung steht die wiederholte Projektion der gleichen Vorstellung. Dieser gebannte, hypnotische Blick auf das gleiche Subjekt oder Objekt ist Rekonstitution einer Empfindung, einer Passion, nur daß der Wahrnehmende nichts davon zu wissen scheint.

".. identisch mit diesem Blick ist auch das Bewußtsein: eine sture Präsenz, in die sich die Objekte einzeichnen. Auch es "sieht" und bleibt doch "unbewußt". Auch ist es nicht das Bewußtsein von etwas: der Eifersüchtige weiß nichts von seiner Eifersucht, der Sadist nichts von Sadismus. Denn an die Stelle eines solchen Wissens sind die Dinge getreten und lassen nirgends einen Zwischenraum offen für den Bewußtseinsvollzug."¹⁸

In Rpb verrät der Blick des Erzählers seine sado-erotischen und kriminellen Fantasien. Dieser Blick hat eine zeitlose Gegenwärtigkeit in einer Prosa, die in kreisenden Bewegungen immer an ihren Anfang zurückkehrt. Die ständige Wiederkehr gleicher oder fast gleicher Objekt-Gruppen ist aber das Gegenteil einer objektiven, lediglich registrierenden Anschauung. Hier schlägt jeglicher 'chosisme' in 'Subjektivität' um, denn nur ein obsessiv-persönlicher Blick, der unter Zwängen leidet, wiederholt derartige Vorstellungen und Vistas. Das Prinzip der Serie ist diese Sukzession von Bildern, die sich endlos fortsetzt und offen bleibt. Das obsessive Bewußtsein und die "strukturelle Metapher"¹⁹ (s.u.) zeigen auf verschiedenen Ebenen ihre Macht über die Dinge und die Dinge ihre Macht über das Bewußtsein. Der Neue Roman entzieht die Dinge nur scheinbar der anthropomorphen Projektion, denn ohne einen Bezug zwischen Mensch und Ding hängen beide leblos im Raum. Es kann nur darum gehen, Abhängigkeiten, Relationen aufzuzeigen. Es gibt kein reines Sein, weder des Menschen noch der Dinge. Merleau-Ponty drückt das so aus:

"Doch das wahrgenommene Schauspiel ist kein reines Sein. Genau genommen, wie ich es sehe, ist es ein Moment meiner individuellen Geschichte, da Empfindung Rekonstitution ist, setzt sie in mir die Sedimente vorausgegangener Konstitution voraus."²⁰

Selbst wenn der Neue Roman eine Geschichtlichkeit strengstens vermeidet, schafft er doch durch Wiederholungen und Variationen von Oberflächen-Wahrnehmungen und Empfindungs- und Erlebnis-Perspektiven auch eine gewisse 'Tiefe'.

Trotz aller Versuche der Verfremdung und Neutralisierung von Mensch und Umwelt in sprachlichen Konstruktionen entzieht sich der Mensch einer psychologischen Deutung nicht. Wo es ein wahrnehmendes Bewußtsein gibt, entsteht ein Zusammenhang psychologischer und sozialer Art, und die Trennung zwischen Mensch und Ding läßt sich nicht aufrechterhalten. Dies beweist auch der Neue Roman trotz oder gerade wegen seiner Leerstellen.

Der anthropomorphe Brückenschlag erfolgt ganz natürlich und mechanisch im Bewußtsein des Schriftstellers sowie des Lesers, die beide konditioniert sind, Bedeutungen in den Strukturen zu lesen. Obwohl Sprache jegliche Hilfestellung durch entsprechendes anthropomorphes Vokabular ("vocabulaire analogique" (punr, 63)), Adjektive, 'seelenverleihende' Metaphern vermeidet, die ein sofortiges Verständnis und einen Bezug zur Außenwelt herstellen würden, so zeigt sie doch auf dem Umweg der in den Strukturen eingesetzten Sprachmittel, daß sich hinter ihr ein Mensch und Schriftsteller verbirgt, der diese bewußt manipuliert und eine Trennung zwischen Mensch und Ding 'künstlich' herbeiführt. Letzten Endes wird auch ein unsichtbarer Erzähler erkenntlich in seiner psychologischen Verfassung durch die Richtung, die er seinem Blick gibt. Die Leerstellen sind vom Leser imaginativ und kombinatorisch auszufüllen. Er kommt dann zwar auf keine konklusive, einmalige Version der Erzählung, aber auf durchaus mögliche Varianten. Durch die Offenheit der Anlage lernt er gleichzeitig Außenrealität lesen, die ihn auch mit vielen Leerstellen konfrontiert (wie z.B. in der Nachrichtenübermittlung und Kommunikation ganz allgemein).

- Die Mädchen-Serie

In Rpb entsteht nach und nach eine Serie von Mädchen, die vor den Augen des unsichtbaren, anonymen Erzählers vorüberzieht. Dieser Erzähler hat keine "Ich"-Präsenz, nur die Präsenz einer Kamera, wie auch der Erzähler in R-Gs La Jalousie, d.h. er tastet die Oberfläche der Dinge mit den Augen ab, ohne jemals selbst in Erscheinung zu treten: R-G spricht von "la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire de l'écrivain et du lecteur" (punr, 166). Eigentliche Erzähler sind also der Autor und sein Leser, die die Geschichte 'sehen' und 'denken'. Vormweg schreibt dagegen, daß B

".. an die Stelle eines Ich oder Er als Mittelpunkt einen Hohlraum setzt, um den die Objekte und Vorstellungen kreisen." ²¹

Zwar gibt es einen "Hohlraum", was die Abwesenheit eines Personalpronomens betrifft, aber dieser hat doch eine starke Wesenspräsenz durch seinen obsessiven Blick, und "die Wahrnehmungen und Vorstellungen" sind nicht völlig "autonom" gesetzt, ²² wie Vormweg meint.

Wir haben einmal versucht, die Mädchen in dieser Serie zu zählen und sind dabei auf zehn gekommen, eine Zahl, die vielleicht nach oben oder unten abgerundet werden könnte. Es ist unmöglich, eine genaue Zahl zu geben. Die Schwierigkeit, diese Mädchen auseinanderzuhalten, liegt darin begründet, daß sie alle namenlos, ohne Übergang, nur Teilen des Äußeren nach beschrieben werden: nach ihrer physischen Erscheinung, ihrem Alter und ihrer Kleidung. Dabei kann sich der Leser nur noch orientieren, indem er Details wie die Haarfarbe, die Farbe der Söckchen oder die Kragenform im Kopf behält und diese mit der entsprechenden, jedoch etwas variierenden Beschreibung eines anderen Mädchens vergleicht. Was diesen Identifizierungs- und Verständnis-Prozeß noch besonders erschwert, ist der nahtlose Übergang von einem Mädchen zum anderen, wobei erst am Ende der Beschreibung z.B. ein andersartiges Kleidungsstück verrät, daß es sich um ein neues Mädchen handelt. Trotz dieser serienhaften, puppenhaften Gleichheit der Mädchenfiguren zeichnen sich beim aufmerksamen Lesen wiederholte Merkmale in der um Oberflächen-Objektivität bemühten Wahrnehmung des Erzählers ab. Es ist diese Sehweise, die zum 'Indiz', zur Aussage über die Subjektivität des anonymen Erzählers wird. R-G drückt diese unvermeidliche Subjektivität so aus:

".. il y a toujours et d'abord le regard qui les [objets] voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme." (punr, 147)

Dies entspricht auch dem grundsätzlichen Ablauf unserer Wahrnehmungsserie. Der Erzähler sieht die Mädchen auf Fotos, im Café, auf dem Rummelplatz, an der Raupenbahn, im Wald und am 'Tatort'. Immer wieder andere

Mädchen, Figuren im Raum, die sich nicht bewegen, nicht agieren, sondern nur zwecks Beschreibung zu posieren scheinen. Es handelt sich um "stehende Bilder"²³, ob 'in der Realität' oder als 'gestelltes Foto'. Die Vorlagen werden, wie das auch in DU der Fall war, austauschbar, und die einzige Realität des Textes ist die der Schriftzeichen.

Eine typische Beschreibungsweise ist die Progression von einer Vorlage über ein faktisches, 'objektives' Beschreiben der Kleidung und des Aussehens zu einer Wahrnehmung mit erotischen Zügen. Ausgehend von einem Mädchen auf einer Werbeaufnahme (S. 105) wird ein Mädchen im Café zunächst der Figur und Kleidung nach und dann folgendermaßen beschrieben: die "Brustwarzen waren sicher noch kleine, vom Rand des Kreises sich nach vorn drängende Stippen" (S. 108).

Auf diese hypothetische Annahme folgt eine weitere Hypothese bezüglich des Einkaufsbummels des Mädchens mit seiner Mutter:

"Beide hatten sie vorher wahrscheinlich in der Stadt eingekauft und beschlossen, nun den Nachmittag bei einem Kaffee, einem Stück Kuchen und einem Eis [zu verbringen], müde vermutlich, vermutlich erschöpft .." (S. 108; Hervorhebung von mir.)

Diese hypothetischen Adverbien kommen immer wieder vor und heben die Unsicherheit des Erzählers hinsichtlich seines Themas (oder des Autors in bezug auf sein Werk) noch mehr hervor. Diese Technik setzt auch R-G ständig ein. Die Hypothese schlägt dann übergangslos in einen faktischen Indikativ-Stil um. Aus der spekulativen 'Annahme' wird eine 'Realität', ein Aktionsbericht über die Umstände und Ereignisse des Einkaufsbummels. Zweifellos war der Erzähler nicht dabei und es handelt sich um eine Fiktionalisierung seiner Imagination. B spricht im Hinblick auf amerikanische Lyrik von der Collage heterogensten Materials und von "erzählerischen Einschüben"²⁴, und so könnte man auch diesen Aktionsbericht bezeichnen, als narrative Animation eines stehenden Bildes, aus dem mehrere fiktive Bilder werden. Danach führt die Prosa zurück zum Aus-

gangspunkt dieser Fantasie in das Café und beschreibt die Bewegung des Mädchens beim Essen. Die Genauigkeit der Beschreibung konzentriert sich dabei auf ihre Arme:

".. weißlich, dünne Arme, die wegen ihrer Dünne und Nacktheit sehr lang wirkten, zart und zerbrechlich. Sie waren noch an jeder Stelle von einer Männerhand leicht zu umschließen, absichtslos [...] diese Zartheit und offenkundige Zerbrechlichkeit seiner Arme, seiner Gelenke, Ellbogengelenke, die so leicht umzuknicken waren mit einem einzigen, kurzen Ruck .." (S. 110)

Die Aussparung des Erzählers gibt dieser hypothetischen Annahme der leicht umzuknickenden Gelenke einen etwas unverbindlichen Ton des Abstands zum Ganzen, aber verrät bereits eine perverse, kriminelle Fantasie. Dann schlägt der Stil wieder nahtlos von der Hypothese in eine Indikativ-Form der Handlung um. Die Verrenkung und die Verdickung des Schultergelenks, die

"auch von einem Schlag oder Stoß hätte herrühren können, einem harten Aufprallen beim Fall. Die nachfolgenden Schläge spürte das Mädchen schon nicht mehr. Es mußte sofort in Ohnmacht gefallen sein .." (S. 110; Hervorhebung von mir.)

Es folgt eine Beschreibung der Stärke der Schläge,

"die heftiger wurden und schneller aufeinander folgten, besinnungslos und ungenau" (S. 111).

Jetzt ist der Erzähler plötzlich Zeuge oder 'Täter' bei diesem Umschlag ins Kriminelle. Die sado-erotische Fantasie wird stilistisch in eine perverse 'Tat' umgewandelt, die als Erinnerung inszeniert wird. Wir wissen nicht, von welchem Mädchen die Rede ist bei dem 'Tat'-Bild und ob es sich dabei um ein 'wirkliches' oder 'imaginiertes' Opfer handelt.

Diese Bewegungen der Prosabilder der Mädchen-Serie wiederholen sich immer wieder: Fakt, Hypothese, Fantasie, Fakt oder in anderer Reihenfolge, wobei sich die Grenzen dazwischen verwischen. Auch R-Gs Hauptfigur Mathias in Le Voyeur sieht wiederholt Mädchen in 'objektiver', faktischer bis hin zur sado-erotischen Manier. Auch bei ihm läßt die Wiederholung eine Serie puppenhaft gleicher Mädchen entstehen. Er sieht sie wie

Es Hauptfigur auf Bildern (Fotos, Plakate) und in 'Wirklichkeit'. Nur die Beschreibung dieser Vorlagen variiert oder ist unvollständig, so daß eine Mädchenfigur nie positiv identifiziert werden kann. R-G spielt außerdem noch mit Eigennamen wie "Jaqueline" und "Violette"^{24a} ('le viol' - Vergewaltigung) für das gleiche Mädchen (?) und natürlich auch mit der Ambiguität des Romantitels: die Hauptfigur als 'Beobachter', 'Voyeur' und 'Täter'.

Wir können die so evozierten Realitäten weder als konkret noch als traumhaft festlegen: definitiv verweisen sie nur auf ihre eigene Realität zurück, die der Schriftzeichen. Ricoeur spricht davon, daß sich im objektivierten, strukturalen Modus "die List des Wunsches"²⁵ ausspreche. Die Augen des Wahrnehmenden sehen 'objektiv', erotisch und sado-erotisch gefärbt bis hin zur kriminellen Fantasie oder kriminellen "Tat" und reflektieren ein 'Wunschsehen'. Der Widerstand des Textes gegen jede konklusive Evidenz der Ereignisse entsteht nicht nur durch das verwirrende Prinzip der Serie, das die Grenzen von Fantasie und Realität verwischt, sondern auch dadurch, daß sich Feststellungen zur Person in ihr Gegenteil umkehren. So wird das Bild der Schläge auf ein bewußtloses Opfer wiederholt (S. 170), es heißt aber kurz darauf, daß an dem Mädchen keine Verletzungen festzustellen seien, "die von Schlägen herrührten" (S. 173).

Der Text erfindet etwas, dem er dann widerspricht - jede Sinngebung bleibt also hypothetisch. R-G schreibt:

"Le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une "histoire vécue" [...]. C'est ce même mouvement paradoxal (construire en détruisant) que l'on retrouve dans le traitement du temps." (purr, 163)

Die Grenzzwischen einer Sache und der nächsten, zwischen einem Mädchen und einem anderen, sind noch schwerer zu ziehen, wenn die Beschreibung ohne stilistische Variation der Modi vor sich geht. Ein

nacktes Mädchen wird z.B. in einem Blick-Schwenk von unten nach oben und umgekehrt als 'Opfer' beschrieben. In Nahtsicht werdensogar die Härchen auf der Hautoberfläche bemerkt. Als die Beschreibung auf der Höhe des Halses angelangt ist, ist dieser plötzlich von einem Pullover umschlossen. Es folgt eine genaue Konfektions-Beschreibung (von oben nach unten), die in Ausführlichkeit der des nackten Körpers in nichts nachsteht. Zwischen der Beschreibung der Physiologie und der Konfektion besteht nur ein gradueller Art-Unterschied. Dieser symmetrische Prozeß der Gleichschaltung und des gleitenden Übergangs zwischen Physischem Erotischem und Konkret-Gegenständlichem nimmt diesen jede spezifische Identität oder Bedeutung. Sofort nach dieser Mädchen-Folge wird ein weiteres Mädchen beschrieben, das am Endpunkt der Schilderung auf einem Foto zusammen mit seiner Mutter erscheint. Endpunkt gleich Ausgangspunkt, denn dieses Foto hat wahrscheinlich den vorausgegangenen Imaginationsgang zumindest teilweise ausgelöst.

Die Serie von Bildern folgte einer zeitlosen Logik des Bewußtseins.

R-G schreibt:

"Les recherches actuelles semblent au contraire mettre en scène, le plus souvent, des structures mentales privées de temps." (nunr, 164)

Die Serie Mädchen ist dem Bewußtseinskreis des Erzählers gefolgt, die dort endet, wo er angefangen hat. Die Parallele zur kinematographischen Realität ist evident. Auch dort wird eine Imagination, ein Traum, eine Erinnerung, genau wie ein 'wirkliches' Ereignis durch ein Bild projiziert, beides nimmt die gleiche Form an, und nur der Zusammenhang läßt (oder läßt nicht) die unterschiedlichen Ebenen erkennen.

Genau das macht B, wenn er in der oben zitierten Manier hin- und herschwenkt zwischen der Beschreibung von Vorlage, Fakt, Hypothese, Traum, wenn er diese Bilder ein- und ausblendet, nah an sie herangeht und sie wieder verschwimmen läßt, um auf das nächste überzugehen. Diese Prosa-Reihen gleichen filmischen Sukzessionen.

R-G setzt ja bewußt Filmtechniken in seinem literarischen Werk ein, und umgekehrt versucht er, seine literarischen Theorien in Filme umzusetzen. Besonders in seinem Ciné-roman L'Année dernière à Marienbad verwischen sich die Konzeptionen von Wirklichkeit und Erinnerung. Was war und was ist wird zu einer Serie von Bildern, die zeitlos im Raum stehen. R-G konstatiert auch ganz klar diese Affinität zwischen Film und Roman, wenn er schreibt:

"Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier." (punr, 164)

Die zeitlosen, zusammenhangslosen Bilder und Schnittfolgen des Films werden in die Literatur übertragen und geben in ihrem Neben- und Nacheinander Träumen den Anschein konkreter Realität:

"..[la possibilité] dans l'image comme dans le son de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est aussi bien que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination." (punr, 161)

- Der Soldat

Neben der Mädchen-Serie gibt es die 'Soldaten-Serie', obwohl die Soldatenfigur weniger häufig erscheint. Wenn wir einmal alte Kategorien zu Hilfe nehmen, so würden wir sagen, daß die beiden Hauptpersonen-Gruppen das Mädchen und der Soldat sind. Ein Verständnis der beiden als Essenz, als einmalige Individuen, geht natürlich gegen das Konzept des Neuen Romans und wird durch die Serie frustriert, die der Einzelfigur ihre Identität und Bedeutung nimmt. Paradoxiertweise entsteht trotzdem eine Art Protofigur im Bewußtsein des Lesers, als Resultat der Serien-'Anfertigung'.

Es erstaunt, inmitten der Erzählung des objektiven-sadoerotischen-kriminellen Betrachters das 'Motiv' des Soldaten und seines Sterbens, also eines tragischen Ereignisses, anzutreffen. Die Wahrnehmung eines auf den Feldern gelegenen verwilderten Grabes führt zu einer Hypothese:

"Es war vielleicht das Grab eines an dieser Stelle verscharrten Fremdarbeiters [eines] kurz vor Kriegsende erschossenen Soldaten". (S. 121)

Dann erfolgt ein Umschlag in den Aktionsstil des Präteritums. Aber anders als bei der Mädchen-Serie wird dieser Soldat zu einer "er"-Figur und zu einem menschlichen Wesen, an dessen Gefühlen wir direkt teilnehmen: "er lag lang auf dem Boden und wunderte sich, da er nicht gemerkt hatte, daß er hingefallen war". (S.123) Es erfolgt der übliche stilistische Rückzug oder die Ausblende, die Entfernung vom Ereignis. Aus dem "er" wird der "Soldat", eine "wahrscheinlich"-Hypothese folgt, und der Autor verläßt seine fiktive Kreation und wendet sich wieder dem unmittelbar vor den Augen Befindlichem zu. Das Soldaten-Motiv wird wieder am Ende der Erzählung aufgegriffen. Wir wissen natürlich nicht, ob es sich um dieselbe Person handelt, denn jetzt ist der Ausgangspunkt nicht ein verwildertes Grab, sondern eine Fotografie mit einem jungen Mann. (S.182) An dieser Stelle beginnt die Prosa zu wuchern. B geht in seiner Beschreibung so weit, daß er das Künstliche des Fotoateliers, in dem die Aufnahme entstanden ist, sowie auch das Interieur dieses Ateliers beschreibt. Hierdurch soll vielleicht die künstliche Vorlage besonders betont werden. Aus dem jungen Mann wird ein Soldat, dessen Fahrt durch tote, stille Bahnhöfe ausschweifend genau beschrieben wird. Das Soldaten-Motiv geht schließlich in eine Variante des Sterbens des Soldaten über (S.187), wobei außer dessen Empfindungen diesmal besonders die Ruhe, Stille und Leere um ihn herum betont wird.

Überall Künstliches, Stille, Leere, Tod - es ist nicht die Wiedergabe, die Spiegelung, einer lebendigen Realität beabsichtigt, sondern ein Rückzug auf die unmittelbare Vorlage (hier das Foto) und eine Reflektion der schriftstellerischen Tätigkeit, der eigenen Realität (am Schreibtisch). Wie bei der "Tat" ist es, als wäre nichts geschehen. Es gibt keine Zeugen. Die Mädchen- sowie die Soldaten-Serie haben Collage-Charakter und wirken als Ereignisse im Aktionsstil wie aufgepropft, wie "erzählerische Einschübe" im "heterogensten Material" ²⁶.

Man kann dem Soldaten-Motiv aber ein Produzieren von Erfahrung im Wellershoffschen Sinne nicht absprechen. Es erinnert besonders auch an

das Sterben des Polizeiobermeisters Wiedemann in Ws Einladung an alle, wo wir ebenfalls die Empfindungen des Sterbenden teilen. Bei B treffen zwei Verständnisebenen von Erfahrung aufeinander. Die Soldaten-Episode in Rpb entspricht dem direkt vermittelten, subjektiv-affektiven Erleben eines Menschen in einer Grenzsituation. Die restliche Erzählung Bs sowie der Nouveau Roman R-Gs machen eine derart direkte Teilnahme an extremer Lebenserfahrung im allgemeinen nicht möglich, da sie Leben und Erfahrung zunächst nur auf die Realität der Oberfläche des Wahrgenommenen und auf den Roman als "recherche" beziehen. Allerdings wird über diesen 'Umweg' eine Erfahrung besonderer Art gemacht, die durchaus auch für eine Außen-Realität relevant ist.

B hat mit dieser zum Teil sehr subjektiv empfundenen Soldaten-Episode den 'objektiven Subjektivismus' des restlichen Textes durchbrochen. Er kehrt damit zu seinem ersten Erzählungsband DU zurück, in dem die Erzählerpersonen sehr subjektiv-gefühlsbetont sind und in dem es thematisch auch oft konkret um Leben und Tod geht. Das Ereignis 'Tod' wird aber in Rpb von jeglicher wirklich tragischen oder metaphysischen Konnotation befreit durch formale Verfremdung. Der 'Tod' des Soldaten bleibt so hypothetisch wie die 'Tat'.

Die Hauptfigur R-Gs in Dans le labyrinthe ist auch ein Soldat, der am Ende des Romans 'stirbt'. Auch bei R-G gibt es mehrere Soldaten-Figuren auf dem Bild der Legende der "Niederlage von Reichenfels" ("La défaite de Reichenfels"²⁷) sowie auch auf den Wegen seines Prosa-Labyrinths.

Der R-G der späteren Romane perfektioniert dieses Vorlagen-Konzept immer mehr, so daß schließlich nur noch die Vorlage wichtig ist als Realität, aus der heraus sich puppenhafte Wesen verdoppeln und verdreifachen und zu unidentifizierbaren Klischees werden. In Dans le labyrinthe hält sich R-G an eine "réalité strictement matérielle"²⁸, während es bei B außer dieser materiellen Wirklichkeit noch die davon abweichenden subjektiven "erzählerischen Einschübe"²⁹ gibt.

Die Beziehungen zwischen der Mädchen- und Soldaten-Serie sind, wie M. Gregor-Dellin bemerkt, "eher geometrisch als logisch. Es sei denn, die Gedanken an beide Figuren begegneten sich bei der Betrachtung von Fotos."³⁰ Und da treffen sie sich wirklich: auf dem Tisch mit den Fotos eines jungen Mädchens und seiner Mutter und dem Foto eines jungen Mannes. Dort scheint sich der bildliche und physische Standort des Erzählers zu befinden, von dem aus seine Fantasien ausschweiften oder aber enden. Die materielle Wirklichkeit, von der ausgegangen wird, ist sehr wenig: ein zweidimensionales Foto, eine erstarrte Wirklichkeit. Alles andere ist imaginär.

- Das physische Detail

Den Personen-Serien entsprechen Detail-Reihen, die scheinbar 'objektiv' physische Phänomene beschreiben. Der obsessive Blick sieht diese wiederholt, zum Teil verbunden mit den Gefühlen und Wünschen des Erzählers, die die Beschreibung der Oberfläche durchbrechen. B vermeidet es, seinem Erzähler direkten persönlichen Status zu geben, aber das Subjekt steht auch hier eindeutig hinter seinen Beobachtungen. Diese physischen Details sind parallel und ergänzend zu der Mädchen-Serie zu sehen.

Ein Mädchen auf dem Rummelplatz taucht als "der weiße Nacken in dem Gewirr" auf, "ein Eindruck, der betroffen machte und eine kurze Verwirrung hervorrief" (S.112). Die Interpretation des impressionistischen Eindrucks ist völlig subjektiv. Dann sieht der Erzähler den Hals näher und klarer, ein Hals, dessen "Weichheit...erregte". Darauf folgt das "Verlangen...die weiße, bloße Stelle zu streicheln und dann mit den Händen Nacken und Hals zu umschließen" (S.112). Dieses Detail wird ausgeblendet, es folgt die Totale der Masse Mensch auf dem Rummelplatz. Dann beschreibt der Erzähler die Kleidung eines Mädchens in der Raupenbahn. (Das gleiche, ein anderes? Wir können es nicht wissen, denn das Mädchen zuvor wurde nicht ihrer Kleidung nach beschrieben). Sein Blick erfaßt wieder den entblößten Hals und jetzt wird das offene "Verlangen" geäußert, diesen Hals "fest zu umschließen, mit einem Griff, der sich nicht öffnete" (S.140).

Auch dieses Mädchen wird ausgeblendet, verschwindet in der Masse und wird unsichtbar. Das nächste Mädchen, das so wahrgenommen wird, wird als "Opfer" bezeichnet. Es liegt im Wald und wieder werden Hals und Nacken gesehen und der "Wunsch" geweckt, "darüber hinzustreicheln und anzufassen... für immer"(S.171).

Diese subjektive Detail-Wahrnehmung erotischer Körperstellen und das Verlangen, diese "für immer" zu umschließen, machen aus dem Erzähler einen möglichen sado-erotischen Mörder, zumindest in der Fantasie-und Wunschvorstellung. Die Evidenz besteht aus dem Zeugnis einer sprachlichen Reihe, aus Verben, die Ähnliches ausdrücken, variieren bis schließlich das Temporal-Adverb "für immer" die 'Tat' besiegelt. Ein imaginärer Blick und ein heimlicher Traum produzieren noch keinen Lustmörder, aber man könnte diese Fantasie-Projektionen durchaus als einen psychologischen Grenzfall beurteilen: der perverse Träumer, der potentielle Sex-Verbrecher.

Im Gegensatz zur Wellershoffschen Grenzerfahrung"...in den Bildern der sozialen, neurotischen und wahnhaften Fesselung, der Feindschaft, des Versagens, des Unglücks und des Todes"(LUV, 43) gewährt B dem psychologischen Gesichtspunkt aber keinen sozialen Hintergrund, der uns das Verhalten seines Erzählers verständlich macht. Es wirkt daher auch eher zufällig, als nur eine von mehreren möglichen Betrachtungsweisen des Ganzen. Grenzerfahrung als immanenter Umschlag ins Perverse, Pathologische und Kriminelle ist ein wichtiger Aspekt in Ws Werk, und es ergeben sich hier besonders Parallelen zu Ws SAG.

Die Bewegung des Textes konditioniert, haben wir gesagt, in parallelen Strukturen zu lesen. Die entsprechenden Eigenschaften unterschiedlicher organischer und/oder anorganischer Dinge lassen uns aufhorchen. So finden wir wiederholt die Qualität der Zartheit und Zerbrechlichkeit auch in der Natur erwähnt: "Die Enden der Zweige und kleineren Äste waren oft umgeknickt...als sei man an diesen Stellen grob durch das Gebüsch gebrochen." (S.152) Diese Version kontrastiert aber mit dem Gebüsch, "das vom Weg aus keinen Verdacht erregen konnte. Es war unversehrt, ohne auffällige Spuren,

die auf ein gewaltsames Hindurchbrechen schließen ließen." (S.168)

Das Innere des Baumstamms ist sichtbar als "empfindliche, etwas feucht oder klebrigschimmernde Stellen, Verletzungen, die eine Zartheit zeigten"(S.152)

Farne im Wald haben "empfindliche, leicht abzubrechende Stengel"(S.169).

Die gleichen Adjektive qualifizieren die Haut und Gelenke der Mädchen, deren zerbrechliche Glieder und weiche zarte Stellen immer wieder hervor-gehoben werden (s.o. und S.106,107,110). Diese 'optischen' Adjektive ('l'adjectif optique", punr, 27), wie R-G sie im Gegensatz zu den 'viszeralen' Adjektiven ("à caractère viscéral, analogique ou incantatoire", punr, 27) bezeichnet, beschreiben zunächst 'neutral', spiegeln durch ihre laufende Wiederkehr und Entsprechung in der Mädchen-Serie einen obsessiven Charakter und eine perverse, potentiell kriminelle Leidenschaft.

Nur im Neuen Roman gibt der Autor seinen Figuren diese Eigenschaften nicht mehr direkt mit oder unterstellt sie - er läßt sie durch sprachliche Muster erst entstehen und vernichtet sie auch wieder. Der Prozess der "création et...gommage" (punr, 160), radikaler durchgeführt bei R-G, reflektiert die Macht des Autoren, seine Schöpfungen durch Sprache zu schaffen und sie auch wieder zu zerstören. - So wie durch die eben zitierten Textstellen aus Rpb ein Netz von Echos zwischen den diversen Strukturen entsteht, die in der 'imaginären' oder 'geschehenen' 'Tat' ihre größte Resonanz zu finden scheinen, so wird auch jede Spekulation auf die Realität der Tat vom Text wieder abgebaut durch den Widerstand, die Widersprüchlichkeit des Textes.

Die strukturelle Metapher

Wir möchten durch Zitate aus der Mädchen-Serie und aus der folgenden Versteck- und Polster-Serie im Text zeigen, daß diese Serien Entsprechungen in Strukturen des ganzen Textes haben und jegliche Evidenz einer 'Tat' unterminieren. Wir sehen und hören über die Qualitäten und Fähigkeiten

verschiedener, ähnlicher oder gleicher Dinge in einer Sprache, die "indem sie etwas sagt, etwas anderes sagt"³¹. Ricoeur nennt diese Zweideutigkeiten und Sinnübertragungen "Isotopien"³², die wie die Texte eines Palimpsests übereinandergeschichtet sind. Es liegt in der "universalen Funktion der Sprache (langage), nämlich im Vermögen der Lexeme, bestimmte Kontext-Varianten zu entwickeln...Es gibt nur in der Rede Zweideutigkeiten und sonst nirgends."³³

Diese Ambiguität kann in Texten noch besonders hergestellt werden. Man kann

"..eine bestimmte Isotopie gerade dazu herstellen, um mit ihr eine andere zu suggerieren. So zeigt sich nun die Sinnübertragung, die Metapher (im etymologischen Sinn des Wortes) in einem neuen Licht als Übergang von einer Isotopie zu einer anderen, als das Zusammenspiel vielfältiger, konkurrierender, übereinander gelagerter Isotopien."³⁴ (Hervorhebung des Autoren)

Da der Neue Roman alle etablierten literaturtheoretischen Begriffe und Kategorien anders benutzt, also neu definiert, finden wir bei B. eine "Isotopie", die durch eine oder mehrere Ebenen hindurchreicht (also durch heterogenes Material), die sich aber alle auf ein Thema beziehen.

Ricardou benutzt den Terminus strukturale Metapher ("metaphore structurelle"³⁵), eine Metapher, die "beim Wort genommen" ist und deren Sinnübertragung innerhalb der Strukturen des Textes künstlich angelegt und daher nur immanent wirksam ist. Die 'strukturale Metapher' verrät immer ihren Autoren, der nur scheinbar ein Objekt ohne Bezug einsetzt. Die Wiederkehr des Objekts oder seiner Eigenschaften und Fähigkeiten in weiteren Strukturen enthüllt eine Macht hinter den Dingen, die ihnen das zufällige Dasein nimmt.

Auch Barthes spricht von einer Literatur, die 'beim Wort genommen' ist. Er betitelt seine Rezension des Le Voyeur von R-G entsprechend "Littérature littéraire"³⁶. Barthes bezeichnet die Objekt-Strukturen des Romans als nicht in sich selbst sinnvoll, sondern als dynamisch-kreativ: "...elles [constellations d'objets] font le crime, elles ne le livrent pas: en un mot, elles sont littérales."³⁷ Immer liegt die Betonung auf den immanenten Bewegungen des Textes und nicht auf dessen konklusiver Aussagekraft. Barthes hebt hier die sprachliche Macht der Objekte hervor.

Wie immer man diese parallelen und sich kreuzenden Strukturen benennen möchte -es handelt sich dabei um die Bildhaftigkeit eines Subjekts oder Objekts. Ein Begriff, eine Eigenschaft, eine Form werden in ihrer offenen Mehrdeutigkeit im Text selbst eingesetzt, exploriert und als Bild exponiert. R-G schrieb: "La métaphore n'est jamais une figure innocente".(punr, 59) Der bildlich übertragene Sinn der traditionellen Metapher wird nicht mehr als vorausgesetzt akzeptiert, d.h. als sich auf eine äußere, undefinierte Realität beziehend, sondern er konstituiert und konkretisiert sich innerhalb des literarischen Textes selbst. Das Kunstwerk ist seine eigene "recherche" (R-G) und seine eigene Definition. Im folgenden sollen "strukturelle Metaphern", um bei diesem Terminus zu bleiben, näher untersucht werden.

- Topographie einer Gegend

Die Ortschaft mit Umgebung in Rpb wird ihrer Oberfläche nach geometrisch, planimetrisch beschrieben, wobei die Unebenheiten des Terrains auffallen, die etwas verbergen mögen, über das das wahrnehmende Auge aber nur Vermutungen anstellen kann. Es entsteht eine Spannung zwischen den exakten Oberflächen-Beschreibungen und Vermutungen einer 'Tiefe', d.h. der Bedeutung des Verborgenen, die sich aber nur in strukturellen Metaphern lesen läßt.

Bei der Beschreibung der die Stadt umgebenden Felder und Häusergruppen ist es, als folgten wir der langsamen Drehung einer Kamera, die bald in Totale oder Detail das Panorama aufnimmt. Wir sehen die entfernte Ortschaft mit ihrem Kirchturm und dann das Ziffernblatt dieser Turmuhr. Wir nähern uns den Wohnhäusern, und auf einmal befinden wir uns innerhalb dieser Häuser. Oder wir sehen die Ausdehnung der Felder und des Waldes und darauf folgend Details des Bodens. Die Planimetrie einer Gegend eignet sich vorzüglich zur Darstellung der Oberfläche durch die Beschreibung ihrer

geometrischen, symmetrischen Strukturen.

"Durch ihre eindeutige, klar hervortretende Begrenzung durch Grasränder oder eine abschließend tiefer gezogene Furche oder Wasserrinne, die entlang des Ackers verlief, bekam die Ebene eine schachbrettartige Aufteilung, die monoton und ordentlich war, verhältnismäßig gerade gezogene Linien, die von anderen, genauso gerade gezogenen Linien im rechten Winkel durchschnitten wurden. Erst weiter weg verlor sich die Genauigkeit der Aufteilung." (S.155/6)

Diese geometrische Beschreibung kann noch vom Leser visuell erfaßt werden.

B ergeht sich nie in einer zu ausführlichen geometrischen Aufteilung eines Ortes, wie es z.B. R-G tut, dessen Bananen-Plantage in La Jalousie zu einem Abstraktum wird, dem der Leser nicht mehr plastisch zu folgen vermag. Die Häufung geometrischer Details führt zur Abstraktion. Bei B dagegen hat die Stadt "...einfache geometrische Formen und Figuren, Rechtecke, Trapeze und Dreiecke" (S.160).

Das Kamera-Auge macht eine Bestandsaufnahme der Umgebung und konzentriert sich auf die Bodenstrukturen der Felder, des Waldes und des Rummelplatzes. Dabei fallen die Unebenheiten des Terrains besonders auf, da sie ständig wieder wahrgenommen werden.

"Die vom Wind oder von heftigen Regenschauern eingedrückten Stellen waren in den halbhoch gewachsenen Feldern Mulden oder flache Senken, die sich in weit ausgeschwungenen Schleifen hinzogen...In das halb ausgereifte Korn führten Gänge, die wahrscheinlich von Kindern ausgetreten worden waren, die sich im Feld versteckt hatten...Nur einem geübten, scharf beobachtenden Blick verrieten heftiger schwankende Halme diese ausgetretenen, höhlenartigen und geschützten Stellen im Innern eines Kornfeldes, die alles verbargen und ein wilderes Herumwälzen, ein stärkeres, knisterndes Rascheln sanft verrauschen ließen" (S.115/16; Hervorhebung von mir.)

Entsprechend ist das Terrain des Rummelplatzes uneben:

"...die Wagenspuren überzogen die leere Fläche wie ein netzartiges Gewirr. Es waren sich überschneidende, sich kreuzende und durcheinanderlaufende Streifen, zwischen denen ausgehobene Löcher und Kuhlen lagen" (S.151).

Die Zerkerbung und Zerwühlung des Rummelplatzes und die des angrenzenden Stoppelfeldes werden wiederholt wahrgenommen. Wenn wir dann lesen, daß die Stadt sich dem Gelände anschmiege "als läge sie eingebettet in einer Mulde" (S.161) und einige Seiten weiter, daß die Hauptwege des Waldes "tiefe Schlaglöcher" (S.164) haben, wird uns nicht nur die Unebenheit der Boden-Oberfläche immer mehr bewußt, sondern wir werden auch konditioniert, in

diesen Strukturen zu lesen und darin Bedeutung zu suchen. (Selbst die Unterfläche eines banalen Objekts, nämlich das Profil der Sohle, hat ein "wellenartiges Muster" (S.168)).

Die innere Bewegung des Textes ergreift uns und trägt uns mit sich fort. Die eben zitierten Textbeispiele lassen aber erkennen, daß diese geometrische Oberfläche eine 'Tiefe' hat und sich zu einer strukturalen Metapher entwickelt oder zu einer "métaphore implicite"³⁸ ('implizite' Metapher, die vorausgegangene Objekte mit gleichen Eigenschaften miteinander bezieht). Sie verbirgt implizit etwas, das der wahrnehmende Erzähler nicht ausspricht, worüber er höchstens einmal indirekt Vermutungen anstellt. Die Oberfläche wird also gewahrt, das Auge weiß konkret nichts von einem Geschehen in den Mulden und Vertiefungen der Felder. Selbst die Imagination eines solchen Geschehens wird hier nur durch Vermutungen angedeutet.

Dieses Versteck-Motiv ist enthalten in der 'Terrain-Serie' und wird zu einem konkreten Bild in der Form der Raupenbahn auf dem Rummelplatz, einer Bahn, die für Sekunden mit heruntergeklapptem Verdeck fährt. Hier imaginiert der Erzähler erotisch, was in den Wagen zwischen den Paaren vor sich geht. Die Raupenbahn hat wie die Bodenstruktur die Form einer Schlangenlinie und ist natürlich ein zentrales Bild der Erzählung durch die Titelenennung.

Es ist typisch für den Erzähler, daß er immer Außenseiterfigur und Beobachter bleibt. Dieser Erzähler, gleichzeitig auch immer der Schriftsteller, der seinen Standort reflektiert, beschränkt sich bei der Wiedergabe äußerer Realität auf die Gewißheiten der Oberfläche und läßt seine Subjektivität in Vermutungen als Hypothesen einfließen. Dabei kann man von einem Rückzug des traditionellen, allwissenden Schriftstellers auf eine geometrische Form, hier die Wellenlinie, sprechen, wenn dies auch nur eine formale Geste bleibt. Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch Ws SAG und das dortige Wellen-Bild. (s.o.) Daß B diese Wellenlinie wiederholt einsetzt und ihr auch Dreidimensionalität gibt, verrät sein konstruktives Bemühen, die Figur nicht etwa leit-

motivisch oder metaphorisch im konventionellen Sinn werden zu lassen, sondern sie explizit, wörtlich-konkret ("littéral"³⁹) zu machen.

R-Gs Hauptfigur Mathias in Le Voyeur sieht seine Umwelt ständig in der Form einer horizontalen und vertikalen '8'. Der Blick auf die geometrischen Umrisse eines Objekts vermeidet jegliche Tiefe oder, wie R-G es ausdrückt, läßt die Objekte an ihrem jeweiligen Platz: "Le regard appliqué aux contours...laisse les choses à leur place respective"(punr, 81) oder "Plus s'accumulent les précisions, la minutie, les détails de forme et de dimensions, plus l'objet perd de sa profondeur" (punr, 89).

Wir haben es mit einem geometrischen Sprachspiel, einer Sprachkombinatorik, zu tun, die alte literarische Kategorien nur anders einsetzt und dadurch neue Bedeutungen schafft. Die Reduktion auf die geometrische Linie bleibt eine formale Geste, haben wir oben gesagt. Sie nimmt den Dingen nur scheinbar ihre 'Tiefe'. Durch diesen Verfremdungsprozeß werden wir immer wieder auf das Konstruktionsbemühen des Schriftstellers bei seiner Arbeit aufmerksam gemacht.

"Raupenbahn" als Detektivgeschichte

Nach der bisherigen Evidenz, den 'Indizien', kann man von keinem konkreten Tatbestand sprechen. Es ist, als sei nichts geschehen. Wird eine 'Tat' begangen, so nur im Bewußtsein, in der Imagination oder in der Erinnerung des anonymen Erzählers, seines Autors und schließlich des Lesers. R-G schreibt über den Film L'Année dernière à Marienbad:

"Il ne peut s'agir ici que d'un déroulement subjectif mental personnel. Ces choses doivent se passer dans la tête de quelqu'un. Mais de qui... c'est dans sa tête [le spectateur] que se détache toute l'histoire qui est exactement imaginée par lui." (punr, 166)

Die Bewegung der Film- bzw. Prosabilder wird vom Zuschauer oder Leser nachvollzogen und darüber hinaus sucht sein Bewußtsein nach einer stimmigen Ordnung des Ganzen. Der Detektivroman oder Aspekte davon sind vom Nouveau Roman auf Grund dieses Ordnungsmusters übernommen worden, um diese in Frage stellen zu können. W schreibt: "Der Detektivroman ist ein Sonderfall dieser

Suche nach einer Ordnung, die anfängliche Vieldeutigkeiten abbaut und wieder verfügbar macht" (LUL, 66). Der Detektiv ist die archetypische Figur des Ordnungsschaffenden inmitten einer Welt voller ungelöster Rätsel oder "Leerstellen" (LUL, 64). Er greift scheinbar disparate Dinge auf und bringt sie in einen kausalen Zusammenhang. Er liefert die Indizien, die zu einer Überführung des Kriminellen führen und stiftet so Ordnung in einer chaotischen, vorübergehend aus den Angeln gehobenen Welt. Der Neue Roman macht sich dieses Konzept zunutze, nicht um einen neuen Detektivroman zu schreiben, sondern um dessen Ordnungsgefüge in Frage zu stellen. Wenn W schreibt: "Der scheiternde Detektiv ist eine Zentralfigur des nouveau roman" (LUL, 101), dann gilt das auch in mehr oder weniger großem Maße für die Autoren des NR. Der Detektiv ist hier der Schriftsteller ist der Leser, der sich aus dem Vorgefundenen seine eigene Ordnung bauen muß. Der Text selbst stellt keine Ordnung her, im Sinne von Eindeutigkeiten und Bestätigungen. Personen und Dinge werden jetzt so disponiert, daß sie sich nicht mehr ohne weiteres zu einem logischen, sinnvollen Ganzen am Ende des Detektivromans schließen. Wir, die Leser, versuchen, selbst dieses Chaos zu überblicken und zu sortieren, erkennen aber gleichzeitig die Unmöglichkeit allgemeingültiger, 'wahrer' Ordnungen.

Das Ordnungs-Prinzip ist in Rpb auch in der Beschreibung von Objekt-Stilleben kleinbürgerlicher Haus-Interieurs veranschaulicht. Hier wird die Sorge betont, "nichts zu verrücken, selbst beim Staubwischen keine Spuren zu hinterlassen" (S. 193). Diesem unverrückbaren Ordnungssinn wirkt der Neue Roman in seiner gesamten Anlage entgegen.

B verstreut in seinen Text auch eine Anzahl von Begriffen aus dem Detektivroman-Vokabular, die auf eine Tat schließen lassen: "Verdächtiger", "Beschreibung", "Polizeistation" (S. 100/1), "Verdacht", "Abdruck, der gefunden worden war" (S. 168). Es handelt sich aber bei diesen 'verdächtigen' Worten nur um Wegweiser, die in die falsche Richtung weisen. R-G benutzt diese auch, ebenso wie Modalglieder der Vermutung, aber diese Sprache hat

weiter keine Bedeutung:

"Au milieu des mots habituels se dresse ça et là comme un fanal quelque terme suspect, et la phrase qu'il éclaire de façon si louche semble un instant cacher beaucoup de choses, ou rien du tout"⁴⁰.

- Keine Zeugen - keine Tat

Die "Tat", der Lustmord, wird nicht nur durch die widersprüchliche, ambivalente Anlage des Textes unterminiert; sie ist auch umgeben von Ruhe, Stille und Leere im Wald, in den Äckern sowie den Interieurs der Häuser, wie immer wieder betont wird. Nur der Rummel bringt Lärm, dann aber auch wieder Stille (S.154). Der Nachmittag in der Stadt ist "öde" und "eintönig" (S.162). Es gibt keinen Verdacht (S.168), keine auffälligen Spuren (S.172). Es ist, als hätte die "Tat" nicht stattgefunden. Es ist erstaunlich, daß ein Rezensent "vom Lustmord an einem Mädchen, ausgeübt auf einem Rummelplatz"⁴¹ schreiben kann. Er hat die Erzählung offensichtlich völlig in den Bahnen des traditionellen Detektivromans gelesen und ist dabei seiner eigenen Fantasie zum Opfer gefallen.

R-Gs Le Voyeur beginnt mit dem Satz: "C'était comme si personne n'avait entendu."⁴² und klingt auch entsprechend ruhig aus, als hätte niemand etwas gehört oder gesehen. Rpb beginnt ebenfalls ganz ruhig: im Café und im dortigen Klo ist "nichts Auffälliges" (S.103) und endet in völliger Leere und Ruhe: "Voraus auf der Straße war niemand zu sehen und auch in den Gärten und um die Häuser herum war es still" (S.201). Keine Zeugen, kein Ereignis. Dieser Zustand der Stille-Ruhe-Leere kann auch analog zum Nullstand der kreativen schriftstellerischen Arbeit gesehen werden, "als schöpferische(r) Ausgangssituation. Sie ist der Nullzustand, von dem aus die Konstituierung der Welt neu beginnen kann". (LUL,101) Erst die Animation, die Beschreibung macht die Geschichte aus. Diese Technik erinnert an R-Gs Hell- und Dunkel-Variationen in Dans le labyrinthe, wo ein kameratechnisches Bild auch gleichzeitig bei Licht Inspiration und im Dunkel den kreativen Nullstand bezeichnet: "Déclic. Noir. Déclic. Lumière jaune éclairant un étroit vestibule. Déclic. Noir. Déclic."⁴³

Die Bilder des Negativen, des Abbaus eines Positiven, gehören zu der Prosa-Bewegung der "gommage" (punr, 160), des 'Ausradierens', einer Bewegung, die weitere Resonanz in den Eigenschaften einer Serie von Dingen findet, die Lärm absorbieren. Die 'Tat' war also nicht nur nicht positiv zu sehen, sondern auch nicht zu hören. Wir möchten dies die Polster-Serie nennen.

Im Café wird ein Geräusch,

"kaum, daß es da war, auch schon von dem Raum verschluckt, als versickere es in den Polstern, als sögen es alle die Polster und Kissen ein, als zögen es die gelblichen, wie seidiger Stoff erscheinenden Tapeten der Wände ringsum unermüdlich ein". (S.104)

"Jeder Schlag machte das gleiche dumpfe Geräusch, das einige Meter weiter schon nicht mehr zu hören war, gedämpft durch den weichen moosigen Boden, das dichte Blättergewirr".(S.111). Dann ist von "Moospolster[n]" (S.172) die Rede. Das Stoppelfeld ist "wie mit einem trockenen, strohigen Belag gepolstert". (S.155) Das Versteck-Motiv (s.o.) verbindet sich parallel mit dieser Serie und beide überschneiden sich, wenn die geschützten Stellen des Kornfeldes "ein wilderes Herumwälzen, ein stärkeres, knisterndes Rascheln sanft verrauschen.." (S.115) ließen.

Diese Geräuschs-Bilder verdichten sich zu einer "strukturellen Metapher" (Ricardou), die nur Spuren einer möglichen 'Tat' suggeriert. Die sprachlichen Konstituenten der Serien behalten ihre 'relative Autonomie' ("l'indépendance relative"⁴⁵). Bei B sowie bei R-G ist die 'Tat' eine imaginäre, sich im Kopf des Betreffenden abspielende. In beiden Fällen handelt es sich um sado-erotische, psychopathologische Fantasien. Wenn R. Barthes über Mathias in Le Voyeur sagt, er habe eine "conscience re-faisante"⁴⁶, so ist das unter Bezugnahme auf die strikte Symmetrie in dem Roman R-Gs zu verstehen. Andererseits ist die Fluktuation des 'conscience faisante' und "conscience re-faisante" eine sehr gute Bezeichnung für das, was auch in Rpb vor sich geht: Das (die Tat) ausführende Bewußtsein (Erinnerung, Imagination), das (die Tat) wieder ausführende Bewußtsein (das Gewissen). Diese Ambiguität des französischen

Die Bilder des Negativen, des Abbaus eines Positiven, gehören zu der Prosa-Bewegung der "gommage" (punr, 160), des 'Ausradierens', einer Bewegung, die weitere Resonanz in den Eigenschaften einer Serie von Dingen findet, die Lärm absorbieren. Die 'Tat' war also nicht nur nicht positiv zu sehen, sondern auch nicht zu hören. Wir möchten dies die Polster-Serie nennen.

Im Café wird ein Geräusch,

"kaum, daß es da war, auch schon von dem Raum verschluckt, als versickere es in den Polstern, als sögen es alle die Polster und Kissen ein, als zögen es die gelblichen, wie seidiger Stoff erscheinenden Tapeten der Wände ringsum unermüdlich ein". (S.104)

"Jeder Schlag machte das gleiche dumpfe Geräusch, das einige Meter weiter schon nicht mehr zu hören war, gedämpft durch den weichen moosigen Boden, das dichte Blättergewirr". (S.111). Dann ist von "Moospolster[n]" (S.172) die Rede. Das Stoppelfeld ist "wie mit einem trockenen, strohigen Belag gepolstert". (S.155) Das Versteck-Motiv (s.o.) verbindet sich parallel mit dieser Serie und beide überschneiden sich, wenn die geschützten Stellen des Kornfeldes "ein wilderes Herumwälzen, ein stärkeres, knisterndes Rascheln sanft verrauschen.." (S.115) ließen.

Diese Geräuschs-Bilder verdichten sich zu einer "strukturellen Metapher" (Ricardou), die nur Spuren einer möglichen 'Tat' suggeriert. Die sprachlichen Konstituenten der Serien behalten ihre 'relative Autonomie' ("l'indépendance relative"⁴⁵). Bei B sowie bei R-G ist die 'Tat' eine imaginäre, sich im Kopf des Betreffenden abspielende. In beiden Fällen handelt es sich um sado-erotische, psychopathologische Fantasien. Wenn R. Barthes über Mathias in Le Voyeur sagt, er habe eine "conscience re-faisante"⁴⁶, so ist das unter Bezugnahme auf die strikte Symmetrie in dem Roman R-Gs zu verstehen. Andererseits ist die Fluktuation des 'conscience faisante' und "conscience re-faisante" eine sehr gute Bezeichnung für das, was auch in Rpb vor sich geht: Das (die Tat) ausführende Bewußtsein (Erinnerung, Imagination), das (die Tat) wieder ausführende Bewußtsein (das Gewissen). Diese Ambiguität des französischen

Begriffs löst der Text im Endeffekt nicht, sondern er läßt sie bestehen.

Das Objekt als "mise-en-abyme"⁴⁸

Nicht nur Personen, sondern in gleichem Maße detailliert und wiederholt beschrieben wird die Objektwelt. Auch hier geht es um die Darstellung der Oberfläche. B sprach von der Wahrung der Oberfläche, die aber, wie jeder wisse, ihre "Tiefe" habe.⁴⁹ R-G verkündete das "être-là" der Dinge und "Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent" (punr, 23). G. 'Zeltner-Neukomm bezieht sich auf R.Barthes à propos R-G, dessen Kunst darin bestehe, "den Dingen Dasein (être-là) zu geben und ihnen ein Etwas-Sein (être quelque chose) wegzunehmen".⁵⁰ Dieses "Dasein" ist ihre Oberfläche und das "Etwas-Sein", die Dimension der Tiefe (geschichtlich-mythisch), wird ersetzt durch eine Immanenz der Bedeutung innerhalb der Strukturen des Textes.

Objekte des täglichen Lebens innerhalb eines Cafés, eines Wohnzimmers oder aber im Freien werden detailliert beschrieben. Wie bei den Personen wird die Oberfläche betont. Wo bei diesen das zweidimensionale Foto als Ausgangspunkt, als kreativer Nullzustand, diente, wird bei Objekten zunächst die Staub-Auflage bemerkt. Auch hier finden wir eine Symmetrie der Strukturen: Es gibt Staub auf Schuhen auf dem Rummelplatz, Staub auf Tischen und Bildern in den Häusern. R-G benutzt benutzt eine ähnliche Staub-Symmetrie zur Betonung der Oberfläche, besonders in Dans le labyrinthe. Symmetrien auf allen Ebenen, innen und außen, im organischen und anorganischen Bereich, machen aus dem Text ein Gewebe voller kleiner Spiegel. Das geistige und konkrete Geschehen der Erzählung spiegelt sich unendlich wider und schafft so einen Prosa-Raum, in dem die Zeit stillsteht.

Eine Erzählung, die sich innerhalb ihrer eigenen Strukturen noch einmal als Miniatur spiegelt, kann als "mise-en-abyme" bezeichnet werden⁵¹. Die flämischen Maler haben zum Teil konvexe Spiegel in ihrer Genre-Malerei hängen, die als trompe-l'œil die Perspektive des Bildes vertiefen und ein

kleines Bild innerhalb des großen Bildes schaffen. D.Lattmann spricht von den Gebrauchsgegenständen in Rpb als "detaillierte Genre-Malerei"⁵². Dieser Vergleich ist auch zutreffend, besonders wenn man an die Interieurs der flämisch-holländischen Schule denkt. Jan van Eyck z.B. stellt auf seinem Doppelbildnis des Kaufmanns Arnolfini und seiner Gattin das Paar und auch sich selbst reflektiert im Spiegel dar. André Gide hatte dieser Technik ursprünglich den Namen "mise-en-abyme" gegeben und benutzte sie selbst in seinem Roman Les Faux Monnayeurs. R-G griff dieses Konzept auf, das seinen Theorien sehr zustatten kam: Der Schriftsteller (Maler), der sich und seine Rolle selbst 'reflektiert'. Ein "mise-en-abyme" par excellence ist der 'afrikanische Roman' ('roman africain'⁵³), den A. und Franck in R-Gs La Jalousie lesen. Er stellt einen Roman im Roman dar, dessen Handlung und Thema, wenn man es einmal so konventionell ausdrücken darf, den Hauptroman im wesentlichen spiegeln.

In Rpb gibt es viele kleine Spiegelungen von Teilen des Ganzen, Facetten im Prosa-Gewebe, die wir als kleine "mises-en-abyme" bezeichnen können. Die Interieurs der Häuser mit ihrer unveränderlichen Ordnung spiegeln die ganze Anlage des Textes, Interieurs, in denen

"jedes einzelne Teil auf die anderen ungefähr abgestimmt war, so daß sich nichts vordrängen und alle Aufmerksamkeit für sich allein beanspruchen konnte und erst nach und nach die kleineren kunstgewerblichen Arbeiten sich zeigten, die Troddeln...die einzelnen unauffälligen Verzierungen, die an einem Gegenstand angebracht waren...[und]...beiläufig entdeckt wurden".(S.195)

Das geometrische Muster des Lampenschirms und des Fenstervorhangs ist voller "blasse[r], sich hochwindende[r], schlängelnde[r] Linien, zwischen den Linien vereinzelt große Kreis". (S.195) Das Brokatdeckchen wird folgendermaßen beschrieben: es hat das Muster von

"Blattspitzen einer Pflanze, die sich jeweils vom Rand her zur Mitte des Tuches hin ausbreiteten, wellten sich die Spitzen der Blätter einer anschließenden Pflanze, so daß es fast ein Ineinandergreifen von Blättern war, Drehungen, halbe Bögen und ein gegeneinander geneigtes Kreisen. Dasselbe verwirrende Blattmuster, nur jetzt kleiner, miniaturhafter, fand sich auch im daumenbreiten Band eingewirkt, mit dem die Deckchen umsäumt waren...Der Randstreifen [des Deckchens] war im Verhältnis zur Fläche zu groß und auffallend" (S.187-189)

Dann heißt es noch, daß das Deckchen nicht echt, sondern eine "Imitation" sei (S.185).

Wir haben so ausführlich zitiert, um zu zeigen, daß es sich bei diesen Stilleben um 'mises-en-abye' handelt, die weitgehendst in Miniatur die Anlage der Erzählung spiegeln. Die geometrischen Oberflächen der Stoffe sind ein großes Spiegelbild der Gesamtstruktur. Die gleichberechtigte Anordnung aller Objekte und ihre "kunstgewerblichen Arbeiten" (S.195) in der Form von Verzierungen geometrischer Muster entsprechen der Arbeit des Schriftstellers, der von einer Vorlage ausgehend diese beschreibend imitiert, durch Einschübe, Wiederholungen und Zusätze variiert, also wie ein "Deckchen" (S.189) verziert. Das eingewirkte Muster der Decken und des Vorhangs entspricht der generellen Bewegung der Prosa: ein "Ineinandergreifen", "Kreisen" (S.187) oder "schlängelnde Linien" (S.195). Die Wellen-Linie ist die Grundlinie des Versteck-Motivs, die sich durch den Text zieht. Der Kreis ist die rhythmische Bewegung der Prosa, die "rondoartig zur Grundsituation zurückkehrt",⁵⁴ wie es M. Gregor-Dellin ausdrückt. Jedes evozierte Bild hat seinen Ausgangs- bzw. Endpunkt in einer Vorlage der Inspiration (s.o. Mädchen- und Soldaten-Serie), d.h. die Fantasie geht davon aus oder kehrt dahin zurück oder beides. Wenn man so will, kreist auch eine Leidenschaft auswegslos um sich selbst, ohne Möglichkeit einer Transzendenz. Die sado-erotische Perversion sieht die gleichen Bilder immer wieder.

Die "halben Bögen" des Deckchens (S.187), diese unvollendeten Kreise, stehen evtl. für die Fantasie-Projektionen des Erzählers, realisiert vor allem als "erzählerische Einschübe"⁵⁵. So z.B. die 'Tat' oder der 'Soldaten-Tod' - alles Möglichkeiten von Geschichten, die aber durch ihre collagenhafte oder serienmäßige Anlage unvollendete Teile bleiben. Das "verwirrende Blattmuster" (S.187) wird wiederholt im Saum des Deckchens, so wie auch alles in den Strukturen des Textes wiederkehrt. Dieser Saum ist eine Miniatur des ganzen Musters, ein formales "mise-en-abye".

Die Erzählung macht Strukturen und Ordnungen bewußt, indem sie ihnen den Spiegel vorhält und sich selbst in Perspektive sieht. Sie reflektiert sich und ihr Medium ständig immanent, besonders durch die Technik des 'mise-en-abyme'.

- "Dreckige Stilleben"⁵⁶

Wo es keine Hierarchie der Objekte gibt, wo sich nichts "vordrängen und die Aufmerksamkeit für sich allein beanspruchen" (S.195) kann, fehlt bei der Wahrnehmung des banalen Alltäglichen auch der Abfall nicht. So fängt die Kamera das Vergängliche und Zufällige ein und wird zum idealen Medium für die Wiedergabe des Alltäglichen. S. Kracauer schreibt, daß Filme "Dinge...enthüllen, die man normalerweise nicht sieht"⁵⁷ und nennt besonders auch "Abfälle"⁵⁸. Das vertraute Alltägliche muß verfremdet, also neu angeordnet, erscheinen, um von uns wieder wahrgenommen zu werden. Indem B uns solche, sonst übersehenen Bereiche des täglichen Lebens beschreibt, enthüllt er deren völlige Banalität. Es sei in diesem Zusammenhang noch einmal an Bs Warhol-Zitat erinnert: "from the garbage into the book"⁵⁹. Diese direkte Übertragung des Alltäglichen geschieht in Rpb also auch physisch-konkret.

So gibt der Erzähler ein Panorama des Rummelplatzes und definiert genauestens auf der Erde liegenden Abfall. Besonders werden auch Toilettenanlagen im Café (S.102/3) und auf dem Rummelplatz (S.147/48) sensuell beschrieben:

"An der Kante [des Klodeckels] hatte das Holz einen blassen, farblosen Schimmer, der aus dem Holz selber hervorzudringen schien, allmählich entstanden durch den Druck von Oberschenkeln, durch die geringfügig scheuervorden Bewegungen, die Unterseiten der Schenkel breitgedrückt" (S.147/48).

Diese Naheinstellung auf die Klobrille oder auf andere Gegenstände, z.B. winzige Haare auf der Haut (S.175), Staubauflagen, etc., verfremdet besonders und dem sonst gedankenlos abgetanen Objekt wird zu einem neuen "Eigenleben"⁶⁰ verholfen.

B hält sich in seiner Objektwelt an das "gegenwärtige, alltägliche Leben in einem begrenzten Bereich"⁶¹. Tabulos zeigt er hier und besonders

auch in DU nicht nur banale, sondern auch "dreckige Stilleben"⁶², wie N. Born diese Bilder bezeichnet hat. Durch das gleichberechtigte Neben- und Miteinander von trivialen Objekten und Subjekten aller Art, das wie das Bild der Kamera zufällig erscheint, entsteht eine Tendenz zur Gleichmachung aller Teile und Aufhebung der Subjekt:Objekt-Gegensätze. Auch hier stoßen wir wieder auf die zentrale Problematik des Neuen Romans: der Versuch der Aufhebung der Subjekt:Objekt-Polaritäten.

Schlußwort

Der Realismus Bs in Rpb widerlegt vor allem das naive Konzept, Wirklichkeit und Kunst seien ein und dasselbe. Indem er zeigt, wie 'kreative' Realität (Imagination) sich mit 'konkreter' Realität (Vorlagen der Wirklichkeit) vermischt, spiegelt er die Bewußtseinsprozesse des Menschen im allgemeinen und die des Schriftstellers im besonderen. Der Schriftsteller sowie sein Leser erfinden den Roman und müssen seine Bedeutungen für sich selbst erst erschließen. So wie diese ständig wieder durch den Text in Frage gestellt werden, so wird auch der Leser angehalten, sich und die in seiner äußeren Realität vorgegebenen Ordnungen und Werte immer wieder neu zu reflektieren, d.h. sich selbst und seine Position in der Welt. Insofern konditioniert der Neue Roman, denn er gibt Anleitungen zu einem kritischen Sehen von Erfahrung. Bs Rpb verzichtet auf jeglichen Anspruch auf Abbildung und Änderung der äußeren Wirklichkeit. O. Bernal schreibt: "Rien ne garantit la réalité du roman de Robbe-Grillet, ni idée, ni être, ni verbe, ni parole sauf les formes"⁶³ - eine Betonung des Aspekts der 'recherche', der auch für B gilt:

"La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques, établies par le rationalisme des siècles passés...en train de se fondre...couples de contraires: fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité. " (punr, 181)

Trotz seiner Immanenz und des Verzichts eines Anspruchs über die eigene Realität hinaus befinden sich der Nouveau Roman R-Gs und die Erzählung Bs doch im Kontext der Zeit. Mit dem Versuch der Auflösung der obigen Polaritäten werden für unsere Zeit relevante Formen eingesetzt. Die Verunsicherung des Lesers hinsichtlich eingefahrener Lesegegewohnheiten bewirkt eine Transzendenz des Textes, wenn es sich auch primär um formale Einstellungen handelt, die aber schließlich entscheidend für das Verständnis eines jeden Inhalts sind. Das beweisen die Erzählungen Bs und der Nouveau Roman R-Gs ganz besonders und darin liegt ihre innovatorische Leistung.

NICOLAS EOPN: DER ZWEITE TAG

Ein Reiseroman

Der zweite Tag¹ ist der Roman einer zweitägigen Reise, die am Ende des zweiten Tages noch nicht beendet ist. Anlaß zu dieser Reise war die Einladung einer Verwandten - nur daß der Reisende von diesem vorbestimmten Ziel abweicht und sich offenhält für menschliche Begegnungen und unbekannte Destinationen. Er will aus seiner täglichen Routine ausbrechen und wünscht sich eine Zeit mit "interessanten und kurzweiligen Eindrücken"; er fügt selbstironisch hinzu: "Wozu bin ich sonst unterwegs?" (S. 132).

Der Ich-Erzähler als die reisende Hauptfigur des Romans will zunächst seine Verwandten besuchen: "Ich werde hinfahren, hin zu ihnen" (S. 38), befreit sich aber sehr schnell von diesem Vorsatz und überläßt sich dem Zufall: Am ersten Reisetag nimmt er die Einladung eines Mitreisenden an, unterbricht seine Fahrt und verbringt die Zeit bis zum Mittag des zweiten Reisetages mit diesem und seiner Frau. Am zweiten Tag reist er weiter in Richtung seiner Verwandten, "um den Schein zu wahren, um für alle Fälle ein Ziel zu haben" (S. 53), steigt aber gegen Abend in irgendeiner in Nebel gehüllten Stadt aus und verbringt dort die Nacht. Hier endet der Roman. Das Ziel des dritten Reisetages bleibt offen. Die Reise setzt sich vielleicht über die Grenzen des Romans hinaus fort.

Der Ich-Erzähler löst sich nur langsam von seinem Alltag und will auf die Sicherheit des Endziels nicht verzichten. Trotz seiner Bereitschaft, Neues zu erleben und sich möglichst nicht festzulegen, sind seine menschlichen Begegnungen und Wahrnehmungen nicht so interessant und kurzweilig wie erwartet, bleiben eher im Unverbindlichen und in der Wiederholung stecken und seinem gewöhnlichen Alltagsleben verhaftet.

Dieser 'Reiseroman' widerlegt das Klischee einer erlebnisreichen, ja abenteuerlichen und bildenden Reise. Er zeigt vor allem, daß der

Reisende eine 'neue' Realität immer auch aus der Perspektive seiner eigenen 'alten' Realität wahrnimmt und erlebt.

Die Zug-Reise stellt einerseits einen "sinnlich, konkreten Erfahrungsausschnitt"² im Leben eines Normalverbrauchers - sprich des Ich-Erzählers - dar, indem dieser uns die draußen vorbeiziehenden Landschafts- und Menschenbilder sowie auch seine Mitreisenden beschreibt. Andererseits durchbricht Born diese konkret orientierte Wahrnehmung durch die Erinnerungen und ständigen Reflexionen seines Ich-Erzählers. Bilder ziehen vor dem physischen sowie auch dem geistigen Auge des Ich-Erzählers vorüber, und sein Intellekt spielt pausenlos alle Aspekte eines Bildes, eines Zustandes oder einer Handlung durch. Die räumlich-zeitliche Folge dieses Reise-Bilderbogens ist keine strikt lineare oder chronologische, denn Wahrgenommenes im Jetzt vermischt sich mit assoziativ Reflektiertem, Imaginiertem und Erinnerungtem in der Vergangenheit.

Erinnerung ist Rückschau und im Jetzt Wahrgenommenes ist schon wieder vorbei. Diese grundsätzliche erzählerische sowie auch physische Haltung wird auch durch den Zugplatz des Ich-Erzählers betont. Er sitzt mit dem Rücken zur Fahrtrichtung, fährt also rückwärts:

"Meine Augen können geradewegs in die Vergangenheit blicken. Das tun sie auch. Ich sehe erst alles, wenn es schon vorüber ist." (S. 55)

Ein ihm gegenüberstehender Junge "kann in die Zukunft sehen" (S. 55).

Dieser Rückblick erfolgt vom 'zweiten Tag' der Reise aus (Titel des Romans).

Der erste Reisetag wird von dieser Warte aus gesehen und reflektiert, die unmittelbare Zeit vor dem Reiseantritt (Spaziergang, Reisevorbereitungen) und assoziativ tauchen noch ältere Bilder zu diesen Erinnerungen auf. Der Zug wird so zum zeitlich-räumlichen Ort eines Blicks in die Vergangenheit sowie auch in die vorübereilende Gegenwart und so zum Symbol von Vergänglichkeit. An diesem Punkt im Jetzt konvergieren die Erinnerungtem und aktuellen, aus dem Zug wahrgenommenen Bilder am 'zweiten Tag'. M. Grzimek in seiner Besprechung des Romans drückt das so aus: "Das Ziel in Borns Romanen

ist daher nicht die Erreichung und Bewältigung eines fiktiven Erlebnisses, sondern des sich immer von neuem konstituierenden Jetzt."³

Diese Reise mit ihrer Orientierung an einer Rückschau auf das Leben des Ich-Erzählers gleicht einer 'existentiellen Reise', durch die Wiedergabe innerer ebenso wie äußerer Bilder. Der Erzähler sitzt passiv und aktiv zugleich im Zug: "Ich sitze fahrend auf der Strecke, die sich fortsetzt .." (S. 54) und der Zug "kann beinahe endlos weiterfahren" (S. 56). An anderer Stelle heißt es: "Zunächst einmal werde ich gar nichts tun und doch ungeheuer schnell sein. Das ist Grund genug zur Freude." (S. 76) Aus dieser Spannung zwischen Stillstand (Passivität) und Bewegung (Aktivität) lebt der Roman, daraus ergibt sich seine Dynamik. Die Situation eines passiven Zugreisenden, der die bewegte Wirklichkeit wie einen Bilderbogen an sich vorüberziehen sieht, entspricht natürlich auch der eines Kinobesuchers:

"Eisenbahnfahren hat was mit Kino zu tun. Den festen Boden unter den Füßen verlassen, die vertraute Umgebung, sich einer Bewegung anvertrauen. Bewegt zu werden und dabei aber passiv zu bleiben. Unbewegt eine synthetische Bewegung wahrzunehmen. Das kann auch für das Kino gelten."⁴

Der Ich-Erzähler selbst zieht diesen Vergleich, wenn er sich, diesmal als Busfahrgast vor den Schranken haltend, an einen vorbeifahrenden Zug erinnert: "Fenster am laufenden Band: KKKiiinnnnnttttooooooppppp" und als "Reisewaggons über die Bühne" (S. 52) bezeichnet. An anderer Stelle werden Köpfe nebeneinander als "Kintoppköpfe" (S. 109) bezeichnet. Das erinnert natürlich an das Material selbst, an einen Filmstreifen mit seinen gerahmten Bildern, der einer Schlange von Zugfenstern in seiner Bildhaftigkeit ähnlich ist. Bereits Filmemacher der zwanziger Jahre wie Ruttman in "Berlin - die Sinfonie der Großstadt"⁵ setzten den Zug als zentrales Bild ein, um dynamische und filmische Bewegungsformen zu zeigen. Der Beobachter mag im Zug oder im Bus sitzen, der vor den Schranken hält, während der Zug mit der Bewegung einer Fensterschlange vorbeifährt, oder umgekehrt hält der Zug und draußen ziehen bewegte Bilder vorbei, oder aber zwei Züge befinden sich

in Fahrt und es entsteht eine entgegengesetzte Bewegungssituation - immer ist er der passive Fahrgast, der von seinem Fensterplatz aus Bewegtes wahrnimmt. Diese Bewegungsdynamismen faszinieren den Ich-Erzähler und werden von ihm in unterschiedlicher Form immer wieder dargestellt. Weil alles ständig in Bewegung ist, kann man den Augenblick nur kurz benennen, ist er immer schon wieder an ihm vorbei. So heißt es aus der obigen Schranken-Perspektive: " .. in diesem Augenblick, der die Lokomotive war" (S. 52). Die Prosa hält mit der Bewegung des Zuges kaum Schritt: "Ich bin schon woanders inzwischen. Ich bin schon wieder über diesen Satz hinaus." (S. 118/119). Dieses Phänomen der Gleichzeitigkeit von Ereignissen ist zugleich auch Zeugnis ihrer einmaligen Begegnung im Jetzt und damit ihrer Vergänglichkeit. Die Perspektive des Ich-Erzählers muß also grundsätzlich die eines Rückblickenden bleiben, der im nachhinein erzählt, bei dem alles Gesehene und Erlebte zusammenläuft, dessen Wahrnehmungen und Erinnerungen als lebendige Bilder miteinander und nebeneinander ablaufen. Bewegung ist Leben. Die Bewegung des Reisenden ist auch eine Metapher für das Schreiben selbst. W definiert seine Position als Schriftsteller auch vom Zugplatz aus: Er sieht Bilder von dort aus

"wie Zeichen eines geheimnisvollen Lebens [...] in all diesen Häusern leben Menschen, die etwas von mir haben und doch anders sind. Ich unterscheide mich, ich bin ihnen ähnlich. Ich möchte sie kennenlernen, ich möchte mich kennenlernen. Ich möchte an dem fremden Leben teilnehmen, ich möchte mich davon abgrenzen. Ich werde einen Roman schreiben."⁶

Bei Born ist der Standort entsprechend - der Zugplatz bleibt bei ihm aber nicht nur Metapher fürs Schreiben, sondern wird auch physisch-materiell zum Zentralort seines Romans. Born schrieb in einem Nachwort zu seiner Gedichtsammlung Wo mir der Kopf steht (1970): "Ich demonstriere mich als Nachdenker von Vorgedachtem, als Nachsprecher von Vorgesprochenem, als Nachschreiber von Vorgeschriebenem ... Aber ich verändere Anordnungen, Reihenfolgen, schreibe deutlich Zitate in ungewohnte Zusammenhänge."⁷

Dies kann auch für seine Prosa gelten. Er reflektiert und parodiert. Als

"Nachschreiber" hält er sich an Vorlagen und sein Blick führt nie über das 'Jetzt' hinaus. Nur "einmal dachte ich an heute, den zweiten Tag" (S. 66) - der Erzähler versagt sich jegliche Zukunftsperspektive. Er kann als Reisender sowie auch als Schriftsteller sein Ziel nicht voraussagen. Der Erzähler kennt zu Beginn des Romans nur seine "vorläufige Richtung" [...] "Ich werde ein Ziel finden. Wenn ich es gefunden habe, werde ich wissen, daß es das Ziel war, dem ich mich fahrend unaufhaltsam näherte" (S. 9) und kann auch abschließend, am Abend des zweiten Tages, nur das Ziel dieses Tages konstatieren: "Ich bin ein reisender Herr und ich hatte ein Ziel, das ich nicht kannte, und nun habe ich eins, das ich kenne, das Ziel dieses Tages ..." (S. 209). Diese unbekannte Wirklichkeit macht diesen 'Reiserooman' eher zu einer existentiellen Fahrt eines etwas unsicheren Reisenden auf der "Suche nach der Identifikationsmöglichkeit"⁸ sowohl als Mensch als auch als Schriftsteller, als "Nachschreiber" (s.o.) von Wirklichkeit.

Borns "Der zweite Tag" und Butors "La Modification"

Der Vergleich mit anderen Reiseromanen bietet sich an, und vielleicht besonders mit Michel Butors "La Modification", wie auch zwei Rezensenten Borns notiert haben.⁹

Wir wollen an dieser Stelle keinen detaillierten Vergleich der beiden Romane miteinander vornehmen - der auch nicht gerechtfertigt wäre, denn sie unterscheiden sich doch sehr voneinander. Wir möchten hier nur einige Berührungs- und Divergenzpunkte, die uns wichtig schienen, herausstellen. Der formale Rahmen, seine zeitliche und räumliche Begrenzung, sind einander sehr ähnlich. Beide Erzähler-Hauptfiguren sitzen nur an einem Ort, im Zug, während eines Tages: Butors Erzähler etwa zwanzig Stunden über Nacht, Borns Erzähler am zweiten Reisetag. Im Zug sind "alle Bezüge in einer sozusagen vor unseren Augen sich bewegenden Gegenwart"¹⁰ gesammelt. Die Existenz wird zu einem Bewegungsablauf ohne Stabilität. Eine Aristotelische Geschlossen-

heit des klassischen Dramas - nur die Handlung fehlt, d.h. sie wird in konkreten, erinnerten und imaginierten Bildern vergegenwärtigt. Beide Hauptfiguren haben den vertrauten Boden ihres alltäglichen Lebens verlassen mit einem Ziel vor Augen, das sich jedoch im Verlauf der Reise verändert.

Aber von diesem Rahmen abgesehen beginnen die Parallelen schon auseinanderzulaufen. Obwohl man in beiden Romanen eine existentielle Lebensdarstellung und Suche der Hauptfiguren nach sich selbst sehen kann, unterscheidet sich doch die Art der Präokkupationen sehr voneinander. Zwar beschreibt Butors Hauptfigur auch konkrete, banale Einzelheiten aus dem Alltagsleben sowie auch Umstände seiner Reise. Sie befindet sich jedoch hauptsächlich in einer persönlich sehr wichtigen Situation, fast einer Lebenskrise. Die 'innere' Reise beschreibt diesen Konflikt, der genau definiert zwischen zwei örtlichen und zwei menschlichen Polen ausgetragen wird, zwischen Rom und Cécile, Paris und Henriette. Die Städte spielen bei Butor eine große Rolle: So wird Rom als einziges und notwendiges Ziel zu Beginn der Reise angesteuert, weil der Zweck dieser Fahrt die endgültige Vereinigung der Hauptfigur mit seiner Geliebten Cécile ist, die er zu sich nach Paris holen will. Im Laufe der Reise verliert dieses Vorhaben zunehmend an Gültigkeit, wenn der Erzähler feststellen muß, daß sein Leben mit Cécile in Paris dem mit seiner Ehefrau Henriette gleichen würde und daß er daher die bestehenden Verhältnisse nicht ändern will. Durch Erinnerungen an diverse Reisen zwischen und Aufenthalt in diesen Städten, allein oder mit Cécile oder mit Henriette, wird dem Reisenden klar, wie sehr sich die beiden Frauengestalten mit seinem Erleben des besonderen Charakters von Rom und Paris decken. Beide Aspekte sind untrennbar und verbunden mit dem Mythos der Städte, besonders dem der 'ewigen Stadt'. Referenzen auf die Vergangenheit Roms, auf seine heidnische und christliche Geschichte, ziehen sich wie ein Gewebe durch den ganzen Roman und Cécile, mit der er alte Stätten in Rom besucht, wird zu einem integrierten Teil dieses Gewebes -

wie der Reisende langsam erkennen muß. Die Erinnerungen, Überlegungen und Wahrnehmungen während der langen Fahrt lassen ihn zu einem neuen Bewußtsein seiner Lebenssituation kommen und führen zu einem paradoxen Wendepunkt. Hatte der Erzähler eine äußerliche Veränderung seines Verhältnisses mit den beiden Frauen gesucht, so erkennt er am Ende seiner Reise eine innere Veränderung seiner Einstellung gegenüber den Frauen: "La Modification".

Ein verjüngender, neuer Anfang mit Cécile erscheint unrealisierbar, die gesuchte neue Freiheit stellt sich als Illusion heraus. Der Erzähler kehrt nach Paris und zu Henriette zurück, an deren Seite er sein bisheriges Alltagsleben unverändert fortsetzen wird. Die geplante Freiheit und seine innere Veränderung können sich nun nur in einem Buch niederschlagen, das der Erzähler sich zu schreiben vornimmt. Die Flucht aus dem Alltag wird als Illusion erkannt, Cécile wird wohl auch einmal begreifen, daß "notre amour n'est pas un chemin menant quelque part, mais qu'il est destiné à se perdre dans les sables de notre vieillissements à tous deux."¹¹ Eine Art 'midlife crisis' und eine Liebesgeschichte, die plötzlich keine mehr ist. Dieser Erkenntnisprozeß ist die zentrale Thematik dieses Romans.

Bei Born macht der Ich-Erzähler nichts so persönlich Gravierendes durch. Wenn er sein ursprüngliches Ziel aus den Augen verliert, so mehr oder weniger aus Zufall und aus spontanen Entschlüssen heraus. Seine 'innere' Reise, seine Erinnerungen und Imaginationen sind vielfältigster Art und lassen keine immanenten, persönlichen Probleme im Sinne einer Krise oder einer konzentrierten Thematik erkennen. Es ist vielmehr so, daß wir uns durch seine diversen Verhaltens- und Beobachtungsweisen ein gutes Bild von dem Charakter des Ich-Erzählers, von seinen Meinungen über die Umwelt machen können und auch auf einige persönliche Probleme schließen können. Es bleibt bei dem Ich-Erzähler auch alles im Alltäglichen und

Konkreten stecken. Er löst sich mit dieser Reise nur scheinbar von der Routine seines täglichen Lebens. Bei ihm ändert die Reise nichts - weder innerlich, wie bei Butor, noch äußerlich - sie wiederholt nur das Gewohnte. Borns Erzähler hält sich an das Diktum des NR, indem er sich der Alltäglichkeit und dem Konkreten verschreibt und jegliche Metaphysik meidet. Es handelt sich bei ihm um "Inbesitznahme unserer täglich erfahrenen Wirklichkeit"¹².

Wo sich beide Autoren wieder zu treffen scheinen, ist in ihrer grundsätzlichen Einstellung zur äußeren Wirklichkeit. Diese wird als unbezwingbar, unmanipulierbar, als nicht zu bändigen angesehen. Butors Reisender kann den Mythos der Städte nicht überwinden, der letzten Endes seine Liebe zu Cécile als Illusion erscheinen läßt. Geschichte und Umgebung wirken hier schicksalhaft. Borns Erzähler hat auch ein ausgeprägtes Bewußtsein von der Vergänglichkeit und Geschichtlichkeit des Lebens. Er ist immer wieder überwältigt von der Fülle der Bilder, Eindrücke und Assoziationen, die seine Umwelt in ihm hervorruft und die ihn bis ins Diffuse und Maßlose der Möglichkeiten führen. Bei Born wird dieser Vorgang nicht als existentiell-problematisch und lebensentscheidend angesehen, sondern eher vordergründig, als Problem der formalen Bewältigung von Wirklichkeit. Insofern kann man auch sagen, daß Born seinen Erzähler nicht nur seine menschliche Realität, sondern auch die des Mediums reflektieren läßt. Auch da treffen sich Butor und Born, wenn auch auf andere Art und Weise: ihre Hauptfiguren schreiben ein Buch, das ihre besondere Lebens-Situation darstellt und primär klärend für sie selbst wirkt. Für beide Autoren ist die Fiktion auch gleichzeitig eine Reise: "Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage."¹³ Vom traditionellen Reiseroman bleibt hier nur das Schreibmuster, das "sozusagen leer- oder flachgeschrieben"¹⁴ wird und neue Bedeutung annimmt.

Leben in der "Wutferne"¹⁵

Ein sozial angepaßter Ich-Erzähler

Der Ich-Erzähler ist die einzige Figur, deren Welt- und Menschensicht die Perspektiven des Romans bestimmt. Er profiliert sich daher viel mehr als die anderen Personen, die in sozialen Konventionen befangen bleiben und über deren 'Innenleben' wir nie etwas erfahren. Der Ich-Erzähler ist ein Beobachter seiner Umwelt sowie auch seiner selbst, er ist zugleich Außen- und 'Innenseiter'. Dabei steht er zu seiner Umwelt im Abstand und kommentiert diese mit leichter Ironie und Sarkasmus bis hin zum offenen Hohn. Dieser Beobachter und Kritiker ist aber auch immer noch gleichzeitig eine sich erinnernde Erzählerfigur und ein Schöpfer von Fiktionen, Träumen und Fantasien, der auf allen Sprach- und Stil-Registern spielt.

Der Ich-Erzähler hat nicht nur eine Präsenz durch seine Wahrnehmungsfähigkeit, sondern auch durch die intellektuelle Durchdringung seiner eigenen Situation sowie seiner Umwelt. Er sieht sich nicht primär als isolierter Einzelgänger, sondern als soziales Wesen im Umgang mit anderen Menschen, als Normalverbraucher. Dabei spielt der Begriff der "Wutferne" (S. 142) eine entscheidende Rolle, was Temperament und Offenheit seiner Auseinandersetzung mit der sozialen Umwelt angeht, in anderen Worten, sein Engagement. Der Erzähler reflektiert z.B. über den Nutzen von Wut in bezug auf soziales Engagement: "Armut ist heute eine Sache der Wut ... allerdings der gelegentlichen Wut" (S. 141). In seinem Gedicht Seitensprung hatte Born von seiner Wut gesprochen:

"Reiche waren nicht kleinlich
als ich ihnen meine Wut
zu bedenken gab.
Arme aber haben mich geschunden ..."

¹⁶

Im vorliegenden Roman ist der Ich-Erzähler für jede Wut-Empfindung dankbar, denn dann weiß er genau, "daß alle lasterhaften Dinge und Gedanken ihren Reizwert für mich verloren haben" (S. 141). Es wird allerdings nicht genau zum Ausdruck gebracht, was der Erzähler unter solchen "lasterhaften Dingen

und Gedanken" versteht. "Die Zeit der Wut kann die Zeit des Angriffs sein" (S. 142) und gerade solche Aggressionen im Dienst einer "sozialen Sache" (S. 142) oder im Umgang mit anderen Menschen werden hier nur in der leichten Ironie oder im schweren Sarkasmus des Erzählers in seinen Beschreibungen fühlbar. Angriffe werden nicht in der Gegenüberstellung, in der offenen Kritik eines Dialogs z.B. ausgetragen. Der Erzähler läßt es auf keine Opposition ankommen; er lebt angepaßt und für sich. Seine Kritik beschränkt sich auf das Unausgesprochene den anderen gegenüber, vielleicht auf diese "lasterhaften Dinge und Gedanken" (S. 141), die eine menschliche Begegnung nur im Kopf durchspielen. Sein existentielles Credo beschämt ihn: "... ich lebe momentan in einer beschämenden Wutferne" (S. 142).

Mit dem Eingeständnis der "Wutferne" und dem Rückzug auf sich selbst ordnet sich der Erzähler generationsmäßig in die Gruppe der Dreißigjährigen ein ("Ich gehöre zu denen, die bald dreißig werden", S. 142), die die Zeit des aktiven politischen Engagements hinter sich gelassen haben. Er situiert sich im Jetzt: "Ich bin ich und hole aus mir die Sachen heraus, die mich interessieren, und alles, was mich interessiert, befriedigt mich." (S. 142, Hervorhebung von mir.) Also Abstand von dem politisch-sozialen Engagement und Bekenntnis zum subjektiven "Ich". Trotz aller Selbstbetrachtung führt ihn jedoch seine Intellektualität immer wieder hin zum theoretischen Argumentieren, zum Abwägen diverser Möglichkeiten und Alternativen. In dem Sinn bleibt dieser Erzähler auch sozial 'engagiert', denn seine Aufmerksamkeit richtet sich auf das menschliche Zusammenleben im täglichen Dasein. Sein Theoretisieren, sein Spekulieren, bleiben Fiktionen eines beweglichen Geistes, der aber immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückfindet, wie er es konkret so ausdrückt: "ich gehöre zu denen ..., die aufstanden und eine Apfelsine aus dem Koffer nahmen, die Apfelsine jetzt schälen und verzehren.." (S. 142/3).

Der Rückzug aus dem aktiven Engagement und diese "Wutferne" haben zu einer Grundhaltung der scheinbaren Anpassung und Normalität oder zumindest zu einer Toleranz der Umwelt geführt. Der Ich-Erzähler meint, "Am liebsten ist mir meine Ruhe" (S. 12), und wenn er schon einmal zuhören muß, bezeugt er nur noch Zustimmung. Das hat bei ihm "den Charakter üblichen Zeitvertreibs" (S. 12). Nicht nur eine Kompromiß- schon eher eine Phlegmahaltung. In diesem Zustand der ruhigen Passivität ist er der Hauptfigur von Steffens Der Platz nicht unähnlich: auch diese läßt alles an sich herankommen. Der Erzähler ist ohne "Ehrgeiz" (S. 108) und braucht die Sicherheit der Gewohnheit: "Es soll lieber alles seinen normalen Verlauf nehmen, einen Verlauf, den man kennt, einen Verlauf wie gehabt", (S. 112) und resigniert mit der Floskel: "Man muß aus allem das Beste machen." Aber diese Kompromißbereitschaft und Gleichgültigkeit im Alltag haben ebenso wie die "Wutferne" etwas Momentanes an sich. Man glaubt dem Erzähler seine Einstellung nicht ganz, denn natürlich und wohl scheint er sich in seiner Haut nicht zu fühlen. Er hält sich immer zurück, denn er hat Angst davor, sich wahr zu erkennen zu geben. Er will vermeiden, daß sein "schwaches Rückgrat offenbar" wird (S. 135), daß seinem Gastgeber "einmal mein Wesen erscheint wie es ist, nein, so lange will ich gar nicht bleiben." (S. 25) Er hält sich auch zurück und will sein intellektuelles Temperament nicht durchbrechen lassen: "Ich will mich nicht verstricken in vielen Auffassungen von einer Sache .. Ich würde sie zum größten Teil heftig vertreten, es kämen Widersprüche zustande .." (S. 113). Hinter dieser Zurückhaltung im Umgang mit anderen Menschen verbirgt sich auch eine tiefe Unsicherheit des Erzählers hinsichtlich der Gültigkeit einer einzigen Auffassung einer Sache, einer Wahrheit, die er nicht verbürgen könnte. Seiner Veranlagung nach und um zu beweisen, daß eine einzige Version nicht möglich ist, spielt der Erzähler immer wieder diverse Aspekte einer Sache durch, wenn auch nur imaginär.

Aufgrund seiner Heftigkeit und Unentschlossenheit meint er wohl, er bewege sich "sehr schlecht in Dialogen". Daher erstarrt für ihn eine Unterhaltung zur bloßen Form der Kommunikation und ist kein echter Austausch von Ideen und Meinungen. Ein Rezensent der Bornschen Gedichtausgabe (Nicolas Born 1967-1978) spricht von Borns "skeptischer Haltung zwischen Engagement und Resignation"¹⁷, und genau diesen Eindruck hat man von dem Ich-Erzähler des vorliegenden Romans. Äußerlich ist er angepaßt und unkritisch, aber innerlich ein Außenseiter, der seine ironischen Blicke auf die Umwelt prasseln läßt. Also eine widersprüchliche Figur, die einerseits zu sich Abstand hält und sich in Zurückhaltung übt und sich andererseits 'ganz privat' gehenläßt.

Eine solche Figur, die zwar das Leben ihrer Umwelt miterlebt, aber es nicht wirklich 'lebt', bleibt ein Außenseiter und ein Beobachter der sozialen Szene (also auch deren Autor) und sieht sich selbst darin als Typus agieren. So sieht er sich als "Ich als Gast" (S. 148) oder sagt von sich: "Ich bin ein reisender Herr" (S. 209), fragt eine Zimmervermieterin etwas "mit der Stimme eines Reisenden" (S. 211) oder aber ist der Untermieter seiner Wirtin, die ihn als "alleinstehender Herr" (S. 36) bezeichnet. Diesen Kategorien paßt sich der Erzähler an, er benimmt sich, wie man es von ihm erwartet und verstößt gegen keine Konventionen. Dies ist seine Fassade. Es handelt sich für den Erzähler um eine Status-quo-Situation, in der er selbst seine Identität nicht finden kann.

Als 'Privatmensch' sieht er sich in der Erinnerung, wie es auf der ersten Seite des Romans wiederholt festgestellt wird: "sich selbst sehen damals ... Oier sich sehen als Kind." (S.7) Das subjektive Erinnerungsvermögen wird oft ausgelöst durch Wahrnehmungen im Jetzt. - Wir müssen den Ich-Erzähler als einen sozialen und privaten Menschen, einen 'objektivierten' und einen subjektiven Menschen sehen. Bei Borns Erzähler-Figur gibt es keinen Übergang und keine harmonische Verbindung zwischen diesen Polaritäten.

"Rituale und Übereinkünfte"¹⁸

Der Ich-Erzähler im Umgang mit anderen Menschen

Der Ich-Erzähler trifft mit verschiedenen Personen oder Personenkreisen zusammen. Er bewegt sich überwiegend im kleinbürgerlichen Milieu unterschiedlicher sozialer Kategorie. Dort lebt man nach gewissen Formen und pflegt die jeweils übliche Routine. Born drückt das an anderer Stelle so aus:

"Ich zeige Rituale und Übereinkünfte, die ich erkenne, ich bin aber ebenso darauf aus, mein eigenes Ritual und meine eigene Übereinkunft zu erkennen und loszuwerden."¹⁹

Der vorliegende Roman zeigt diesen Prozeß der Erkenntnis und ist gewissermaßen ein Sich-Freischreiben von gesellschaftlichen Formen und Zwängen.

Er wirkt klärend, indem er beschreibt, karikiert, parodiert, also 'aufdeckt'.

Der Ich-Erzähler selbst arbeitet in irgendeinem Büro als Angestellter, er hat einen "Stammpfatz im Gasthaus" (S. 35) und eine Zimmerwirtin. Er stammt aus einer armen Familie: "Meine Mutter war arm, wie ihre Eltern arm gewesen waren, und ich arm bin." (S. 36) Als Untermieter hat er ein fast idyllisches Verhältnis zu seiner Wirtin: Sie verstehen sich gut, sie rückt am Feierabend manchmal eine Flasche Bier heraus und als Höhepunkt der Gemütlichkeit bietet sie ihm "Alberts [der Ehemann] Pantoffeln" (S. 43) an. Der Erzähler kommentiert: "Dabei finden wir nichts, denn Albert und ich duzen uns, was aber nicht besagen soll, daß er die Pantoffelgeschichte wissen darf." (S. 43) Pantoffeln bedeuten einen solchen Grad von Vertrautheit, der selbst durch ein Duzen nicht zu übertreffen wäre. Schwere Ironie liegt in dieser kleinbürgerlichen 'Logik'.

Bei einem Bad, das er vor Reiseantritt nimmt, hat er das Gefühl, von seiner Wirtin "beim Entkleiden beobachtet" (S. 45) zu werden. Dann bricht der Erzähler aus in eine pathetische Lobrede, die ebenso wenig wie das durchs Schlüssellochgucken zu diesem kleinbürgerlichen Rahmen zu passen scheint:

"Ist nicht sie es, die meine Socken stopft, meine Hosen bügelt? Hat nicht sie stets gewacht über mich mit dem einen Auge einer Wirtin und dem anderen einer Mutter? Verloren wäre ich ohne sie, verkommen und nichtswürdig." (S.45)

Diese sprachliche Überbewertung steht im Widerspruch zum banalen Anlaß.

Sie reflektiert, wie auch an anderen Stellen des Romans, die Ironie des Autors gegenüber einer kleinbürgerlichen Routine-Welt, die ihn zu sprachlichem Pathos und manchmal Übermut herausfordert.

Es gelingt Borns Erzähler nie, sich nur an das Vordergründige, die Oberfläche eines aktuellen oder erinnerten Bildes zu halten. Er durchbricht die Zweidimensionalität mit seinen Reflexionen, worin er sich von den anderen Autoren des NR besonders unterscheidet: Die äußere Schale des Scheins, der Unverbindlichkeit und der Konformität sprengt er durch seine subjektive Innensicht, indem er Tabuiertes, Intimes, Undurchdringliches in einer imaginären Fantasie- oder Reflektionsleistung durchdringt. Eine Begegnung mit einem Ehepaar zeigt diese grundsätzliche Erzählhaltung des Ich-Erzählers, wie wir im folgenden zeigen möchten.

- Die Unverbindlichkeit einer Reisebekanntschaft

Während des ersten Reisetages macht der Erzähler im Zug die Bekanntschaft eines Mannes, der ihn zu sich nach Haus einlädt und ihn dazu bewegen kann, seine Reise zu unterbrechen. Wir lernen Siegfried, einen erfolgreichen Büromöbel-Verkäufer, und seine Frau Luise aus der Erinnerungsperspektive des Erzählers am zweiten Tag kennen. Diese Erinnerungsstücke kreuzen sich mit aktuellen Wahrnehmungen oder anderen Erinnerungen, wiederholen sich oder sind einander ähnlich. Das erste Erinnerungsstück an diesen Besuch erscheint zusammenhanglos auf Seite 14 und es wird dem Leser erst auf Seite 16 klar, worum es sich handelt. Danach ist der Zusammenhang immer sehr viel klarer, da Borns Erzähler meistens linear, wenn auch fragmentarisch, berichtet.

Die Begegnung mit dem Ehepaar bleibt völlig konventionell und höflich unverbindlich. Das Ehepaar spielt die vollendete Gastgeberrolle und der Erzähler die des dankbaren, angenehmen Gastes. Der Erzähler erwartet auch nach seinen ersten Eindrücken von Siegfried "keine Deformierung, keine Gefahr, wie man sieht, typischer Normalfall" (S. 57). Dieses Paar hat es zu etwas gebracht in der Nachkriegszeit. Es hat sich durchbeißen müssen, aber "jetzt haben wir es nett" (S. 15). Beide besitzen "ein schönes Häuschen", ein Umstand der wiederholt betont wird (S. 16, 23, 59, etc.). Der Erzähler bestätigt das: "Ja, ihre Wahl war glücklich. Es ist schön hier. Sie besitzen und bewohnen ein schönes Häuschen in schöner Gegend. Die Sonne scheint. Die Luft ist frisch" (S. 18). Die Ironie dieses Kommentars kommt besonders zum Ausdruck durch die Häufung des Adjektivs "schön" sowie die Vorgauklung einer heilen, harmonischen Welt. Dieses "schöne Häuschen" zieht sich leitmotivisch durch die Erinnerung an diesen Besuch und wird zum Ausdruck einer Idylle der vordergründigen Zufriedenheit, zu einem Statussymbol der Errungenschaft und des Erfolgs mit sozialem Prestigewert in der Bundesrepublik der sechziger Jahre. Siegfried "handelt mit Büromöbeln, und daß er gut verdient dabei, ließ er mit etwas zu unverschämter Bescheidenheit durchblicken" (S. 23). Es geht ihnen also materiell gut - in den emotionalen, privat-intimen Bereich dagegen erhält der Erzähler keinen Einblick, er verzeichnet nur "das Fehlen jeder Andeutung der Liebe oder des Hasses oder auch nur des gegenseitigen Überdrusses" (S. 14). Der Erzähler findet an solchen "unvollständigen Eindrücke[n]" nichts Anomales, aber was sich ihm als absonderlich aufdrängt, "war dieses sauber gewogene Maß an Höflichkeit" (S. 14).

Der Erzähler kann dieses Paar nur so beschreiben, wie es ihm äußerlich gegenübertritt in seinen konventionellen Handlungen und in der klischierten, floskelhaften Sprache. Entsprechend sind die 'interessierten' Kommentare und Fragen des Ich-Erzählers nur abgedroschene Rhetorik, wie besonders auch

bei einer Unterhaltung über das Schwimmbad durch die ununterbrochene Folge von Fragen zu erkennen ist: "Ist das Wasser kalt? Eiskalt oder wärmer als eiskalt? Schwimmen Fische darin? Größere, die beißen? .." (S. 18)

Er kompensiert aber seine diesbezügliche Frustrierung durch ständige Reflexion und Spekulation, tröstet sich dann wieder mit dem äußeren Erscheinungsbild und dringt erneut überlegend ein in das Privatleben des Ehepaares:

"Trotz meiner Neugier will ich nun keineswegs in ihr Zusammenleben eindringen. Was geht es mich an? Was darf es mich angehen, wie es mit ihr steht, ob sie leidet unter ihm, oder ob sie ihn leiden macht unter sich." (S. 64)

Der Erzähler macht diesen Mangel an Information durch Fiktionen, Träume und Fantasien wett! So sieht er die Frau aus vorwiegend erotischer Sicht. Beim Tischgespräch gelingt es ihm nicht, "meine Vorstellung von ihrem Körper, am Strand, im Mondlicht, schwedisch oder im Badeanzug, Bikini vielleicht oder nackt, französisch, bei Sonnenschein, zu übersprechen..." (S. 19) Das Bild von ihr wird immer bewegungsloser und erstarrt zu einem Foto. Übergangslos findet er von dieser Vorstellung zum Tischgespräch zurück, wenn auch mit geringer Beteiligung, "mit kurzen, bekräftigenden Sätzen, die bestimmt hineingepaßt haben" (S. 20), denn nach dem erotischen Foto von der Frau ist er jetzt mit ihrem 'wirklichen' Bild beschäftigt. Das romantisch aufgepfropfte, aber starre Bild steht im starken Kontrast zu der jeweilig gegebenen lebendigen Alltäglichkeit.

Beim Spaziergang mit Siegfried spielt der Erzähler eine assoziative Fantasie durch, die sich durchaus auf die Ehefrau beziehen könnte:

"Waldeslust - Sie könnte der Effekt des Waldes sein, mit nackten Beinen, allwissenden Beinen, mit launisch tanzendem Rock: ein ironischer Windfang." (S. 65) Das erotische Fantasiebild eines Verfolgungslaufs endet in der Vereinigung der beiden: "Wir sind uns genug" (S. 65). Auch hier löst dann die konkrete Situation abrupt diese Fantasie ab.

Der Erzähler sieht die Frau nur noch als Erotikum, wenn diese lachend vor ihm erscheint: "Ihr Gesicht lacht, ihre Augen lachen, Nase, Mund, Hals, alles lacht, meine Haarwurzeln kitzeln, ihre Brüste kichern, ihre Beine kommen. Sie kömmt." (S. 137) Fantasie und Übermut, sprachlich noch betont, mischen sich auch in diese aktuelle Wahrnehmung. Die Fantasieleistung des Erzählers geht so weit, daß er annimmt, die Frau könne die Dinge so sehen wie er: "daß sie mitsehen kann ... wie ich sie umfange mit beiden Armen .." (S. 132) und schließlich fragt er sich sogar: "Denkt sie an Schlaftabletten für unangebrachte Personen? ... Ist sie mit Planung beschäftigt?" (S. 137) Das sind imaginäre Spielchen, entzündet in einem Hirn, das die Schicht unverbindlicher Höflichkeit zu durchstoßen sucht. Vielleicht fordert eine derartig ausgewogene, höfliche Atmosphäre solche Träume geradezu heraus. Dem Sex-Appeal der Frau entspricht männlicher Sex-Appeal, diesmal aber vom Ehemann ausgehend. So meint der Erzähler eine Unterwasser-Berührung mit Siegfried beim Schwimmen als homosexuellen Annäherungsversuch verstehen zu können. An anderer Stelle interpretiert der Erzähler den Blick seines Gastgebers als "skandalös wie eine unzüchtige Unterwasserberührung" (S. 145).

Diese erotischen Fantasien des Erzählers sind auf eine paradoxe Weise selbst eine Art "unzüchtiger Unterwasserberührung" des Ehepaares und Versuche der Annäherung und des Durchbruchs zu ihm. Im Gegensatz dazu besteht diese überhöfliche Fassade, so auch bei einem Schwimm-Wettkampf zwischen dem Erzähler und Siegfried (wo man Kriterien der Leistung für wichtiger hielte) oder aber bei Diskussionen, bei denen der Gastgeber sich zurückhält und die Meinung des Gastes erwartet. Auch diese Schicht wird vom Erzähler imaginär durchstoßen, indem er sich im Konjunktiv-Modus den Gastgeber als absolute Autorität im Gespräch vorstellt:

".. er wäre die Autorität, streng, zuwortkommenlassend, rechtbehaltend. Aber das ist nicht fertigzudenken. Ich bin es, der scheinbar ihm Rätsel aufgibt. Anders kann ich mir sein Tasten nicht erklären" (S. 24).

Der Erzähler hält sich genauso zurück. Er läßt es auf keine Auseinandersetzung ankommen, sondern unterwirft sich auf diese Weise den Konventionen anderer, zeigt sein "eigenes Ritual", seine "eigene Über-einkunft"²⁰ als Taktiker:

"Durch meine kurzen, gezielten Sätze, durch meine erprobten Aussparungen, kommt er zu Vermutungen ... Er nimmt an, daß ich bei aller Höflichkeit (diesen Eindruck wünsche ich wohl gemacht zu haben) unbeugsam bin in der Verfechtung meiner Ideen ... Ich habe aber nicht die geringsten Befürchtungen, daß ihm einmal mein Wesen erscheint wie es ist, nein, so lange will ich gar nicht bleiben." (S. 24/25)

Der Erzähler braucht auch eine Fassade, um nicht mit seinem 'wahren' Ich durchzubrechen.

Es ist evident, wie wenig der Erzähler seine Identität im Zusammen-sein mit dem Ehepaar und auch ganz allgemein findet. Er ist nicht nur ein Angepaßter, sondern auch ihr Komplize bei diesem Versteckspiel sozialer Konventionen, das alles Subjektive und 'wahre' Identitäten leugnet und so im Unverbindlichen steckenbleibt. Es überrascht daher auch nicht, wenn der Erzähler das Fazit des Besuchs beim Ehepaar folgendermaßen zieht:

"Wir haben einander zum letztenmal gesehen." (S. 172) Es gibt keinen Raum für Außergewöhnliches, für private Offenheit; man folgt nur den Konventionen und etabliert das 'Normale'. Born drückt an a.O. diese Komplizität wie folgt aus:

"Ich Zigarettenraucher halb schon Asche
Kaffeetrinker mit den älteren Damen
die mir helfen
wegen meiner sympathischen Fresse und
die Rücksichtslosigkeit mit der
ich höflich bin."²¹

Thematisch dringen Born sowie auch W in tabuierte Privatbereiche der Gesellschaft ein. W durchbricht die Schranken des oberflächlichen 'Normalen', aber seine Hauptfiguren besitzen weder die physisch-psychische Stärke, noch den ironisch-reflexiven Abstand der Bornschen Figur, die immer auch gleichzeitig als Erzähler souverän bleibt.

Vergänglichkeit und Wirklichkeit

Verliert der Mensch jegliche Individualität und Identität durch seine konforme, vordergründige Lebensweise, so wird er quasi zu einem Abklatsch eines 'wahren' Menschen. Nicht dreidimensionales, sondern nur zweidimensionales Abbild ist dann seine Wirklichkeit. Durch die Vermeidung einer Innen-Perspektive wird dies noch betont. Der Erzähler, der seine allwissende Autoren-Position aufgegeben hat, will und kann nur noch Außenrealität fotografisch festhalten. Jedes einmal wahrgenommene Bild ist reproduzierbar als Assoziation, als Erinnerung, als Imagination oder aber als erneute, wenn auch veränderte, aktuelle Wahrnehmung.

Der Zeit-Faktor wirkt dabei als Kameralinse, die ein Bild schärfer oder verschwommener einstellt, ein- oder ausblendet. Diese optische Skala wird bei Born zu einer Art Staffelung und Ablage von Bildern nach Zeit. Wir sagten schon oben ("Ein Reiseroman"), daß sich die Wahrnehmungsposition des Ich-Erzählers aus der zentralen Spannung zwischen Bewegung und Stillstand heraus definiert. Gleichnishaft veranschaulicht er dieses Prinzip am Stillstand der Autos, einiger Fußgänger und eines Radfahrers vor den Schranken eines Bahnübergangs, während sich ein Zug vorbeibewegt:

"Diese Fahrt zwischen rotweißen Schranken war vorhin noch eine zu machende Voraussage, ist geschehen, liegt wieder in der Vergangenheit, ist wiederholbar geworden, war selbst Wiederholung, ist wiederholbar vielleicht auch für mich, so wie sich jetzt das abgelagerte Bild zu erkennen gibt." (S. 119)

Jede aktuelle Wahrnehmung, jedes lebendige Bild wird durch seine Zeitlichkeit zu einem erstarrten Foto, das jedoch vor dem geistigen Auge jederzeit wieder belebt werden kann. Die Erinnerung rettet ein Bild vor der Vergänglichkeit. Die Erzähler-Position im Jetzt des Zuges ist der Umschlag- und Wendepunkt. Der Erzähler sitzt mit dem Rücken zur Fahrtrichtung, und dieser Platz ermöglicht ihm physisch und symbolisch zugleich einen Blick auf das, was gerade vorüber und vorbei ist. So sieht er

"eine Herde aus Lämmern und Schafen mit einem Hirten und einem Hund ... Stein und Hirte sehen ewig aus ... Ich sehe, was vorüber ist ... Hirte und Stein ruhen immer tiefer in der Vergangenheit" (S. 55).

In diesem Bild vom Hirten und Stein erstarrt die Idylle im Zeitlichen und fällt immer mehr zurück. Der Erzähler stellt sich vor, wie der ihm im Zug gegenüberstehende Junge das gleiche Bild lebendig und in Bewegung vor sich sieht: Er kann "in die Zukunft sehen" (S. 55). Der Erzähler reflektiert die möglichen Wahrnehmungen des Jungen: "Sah er, wie der Hirte den Stein erreichte oder dieser ihn", heißt es ganz mystisch oder dann wieder vulgär-banal: "Sah er, daß Hirte und Hund mal eben austreten waren?" (S. 56) Das bewegte Bild vor sich, das erstarrte Bild hinter sich - Wahrnehmung wird so zeitlich gestaffelt. Je älter das Bild, um so unschärfer wird es und um so mehr wird es zu einem "abgelagerte[n] Bild" (S. 119).

Diese Vergänglichkeit alles Irdischen findet ihren angemessenen Ausdruck in dem Bild des Friedhofs, eines Ortes des Verlusts von Individualität, an dem, oberflächlich gesehen, der Tod alle einander gleichmacht. Trotz unterschiedlicher Namen auf den Grabsteinen haben die Toten eines gemeinsam: "alle sind sie tot und gestorben" (S. 21).

"Schnauzbärtige Bürgermeister" liegen hier bestattet, "etwas untereinander verschieden zu Lebzeiten, aber doch - wie man liest - gerissene Richter in Bauernkrähen, einer wie der andere, geschickte Koordinatoren mit christlichen Richtschnüren - und siehe, alles läuft dem Recht entgegen" (S. 22).

Diese Bürgermeister hat die Geschichte und die Sicht des Erzählers jeder Individualität beraubt - sie waren alle mehr oder weniger gleich und standen für die gleichen Prinzipien ein. Der Ich-Erzähler fügt noch biblisch-prophetisch seinen ironischen Kommentar hinzu.

Dem Typus (lebendiger) Einzelmensch (s.o.) entspricht hier der Typus (toter) Gruppenmensch, nur daß den einen seine konforme Lebensweise den anderen gleichstellte und den anderen die Geschichte seiner Identität beraubt. Die monotone Bilder-Galerie der Bürgermeister wird nur unterbrochen durch die Verschiedenheit eines physischen Details, auf das man sich zwecks Identifizierung einzelner verlassen kann, wie z.B. die "Nasen-

dicke und Länge oder sogar auf Gesichtsmakel, die hier und da durchaus zu sehen sind, eine Stirnwarze, eine Spaltlippe, ein Trief- oder Scheel-
 auge" (S. 22). Dem Mythos 'Friedhof' und irgendwelchen geweihten Gefühlen
 wird noch jede Tiefe genommen durch den Anti-Denkmalsspruch: "Da hat er
 gepißt" und durch eine poetische Einlage des Erzählers, in der er vom
 Physischen bis zum Metaphysischen die Skala des Mythos 'Friedhof' durch-
 spielt:

"Ort der Häute und der Haare.
 Ort der Fäulnis und des Gewürms.
 Ort der irdenen Scelen.
 Mahnender Ort.
 Befreiender Ort.
 Vereinigender Ort.
 Wie schön sind deine Wohnungen, o Tod." (S. 71)

Diese hymnische Inkantation dient in ihrem ironischen Aufbau der Ent-
 mythisierung des Friedhofs. In seiner Absage an falsche Gefühlsduseleien
 und an jegliche "metaphysischen Ansprüche"²² folgt Born den Arbeitshypo-
 thesen des NR.

- Erinnerungsmodell - Western

Vergangenes ist tot als "abgelagertes Bild" (S. 119) in uns, das aber
 wieder lebendig wird, wenn wir es uns vergegenwärtigen. Dabei läuft unsere
 Erinnerung manchmal so ab wie ein zurückspulender Film. Diesen Prozeß der
 Belebung einer Erinnerung beschreibt der Erzähler am Beispiel eines Western.
 Er erklärt seine Schwierigkeiten mit der Reihenfolge:

"Mir muß einfallen, wie das Ende war, dann kommt es wieder, dann kann ich
 zurückspulen, und mit einem Male sehe ich auch den Anfang wieder klar vor
 mir." (S. 156/7)

Zunächst wird die Erinnerung an den Film assoziativ bewirkt durch die Worte:

"... Sieb aus ihm." Der Begriff konkretisiert sich dann zu Objekten:

"Tee-Ei ... Umblendung, ... feinmaschiges Sieb ... Es drohte ein weiterer
 Exkurs zum Schweizer Käse ... zu den Fangnetzen der Artisten ... aus
 schwarzem Reiterfleisch geflochten" (S. 157).

Dazu äußert sich der Erzähler: "Halt, schrie ich mich an, halt, viel zu
 tief gerätst du sonst in einen merkwürdigen Unsinn" (S. 157). Diese durch

Sprache evozierten Assoziations-Bilder haben Traum-Charakter, gerade wegen ihres "merkwürdigen Unsinns". Langsam nähert sich der Erzähler der eigentlichen bildlichen Handlung des Films, in dem "ein Polizeireiter" aus einem Gangster "ein Sieb gemacht" (S. 158) hat. Damit ist der sprachliche und bildliche Kreis geschlossen, und jetzt folgt die Erinnerung an die Handlung des Films, rückwärts vom Ende her abgespult.

Diese Erinnerung ist typisch für die ganze Erzählperspektive des Romans. Es geht im Grunde um assoziative, spontane Umblendungen und um das Abspulen eines Bilderstreifens: ein Kino der Erinnerung. Diese Erinnerungswelt des Erzählers ist "nicht überschaubar, fertig verfügbar" und der "Wechsel zwischen Nah- und Fernsicht, Zeitdehnung und Zeitraffung und wechselnde Ereignisdichte"²³ der Wellershoffschen Arbeitshypothesen erfährt bei Born eine zeitlich-räumliche Staffelung - nicht in chronologisch, linearer Vorwärts-Ordnung, sondern in einer Rückwärts-Orientierung, bedingt durch die Rückschau des Erzählers.

Borns Ich-Erzähler ist aber ein Kameramann mit Konzept. Er sieht diverse Bilderfolgen einmal (wie im obigen Beispiel), zweimal oder noch häufiger an verschiedenen Stellen des Romans, aber diese Bilder werden immer klar erkennbar in ihrem Zusammenhang und wirken in ihren letztthin klaren zeitlich-räumlichen Strukturen oft beispielhaft. Darin unterscheidet sich Born von den hier behandelten Autoren des NR.

- Erinnerungsmodell - Busfahrt

Der Traumlandschaft des Erinnerungsmodells 'Western' entspricht die Erinnerung an eine Busfahrt, wobei hier Sprache die Kulissenhaftigkeit der Theaterwelt heraufbeschwört. Dieser Versuch einer Erinnerung an einen realen Vorgang in der Vergangenheit erscheint dadurch unreal und künstlich. Auch hier ist der Ausgangspunkt der Erinnerung ein Konkretum, die Haltestelle und eine Busfahrt:

"Zu welchem Zweck ich sie unternahm, weiß ich nicht mehr. Ich habe versucht, mich zu erinnern ... aber im entscheidenden Moment sehe ich nach wie vor nur die Haltestelle." (S. 51)

Der Erzähler erinnert sich auch an Einzelheiten wie das Lächeln des Fahrers, Bewegungen des Busses sowie seine eigenen Bewegungen, die er aufzufangen sucht. Aber dieses Verhalten im Bus war vielleicht kein einmaliges gewesen, sondern ein stereotypes, wiederholbares. Wie immer muß der Erzähler sich bei der Rekonstruktion des Geschehens anstrengen und ist sich doch nicht sicher: "Vor uns kreuzten Gleise die Straße (oder war das ein anderes Mal?)". (S. 52) Diese Szene setzt sich zusammen aus diversen zeitlichen Erinnerungstücken, die sich übereinander- und gegeneinanderschieben.

Das Besondere an dem Erinnerungsbild sind die Adjektive und Partizipien, wenn es heißt: "Es war eine fehlerhaft erscheinende Gegend" (S. 49); ein im Bus mitfahrendes Ehepaar wird als "zerknitterte Leute" (S. 50) bezeichnet (eine Anspielung auf zerdrückte Kleidung!). Der Bus fährt an einer "Schrottzentrale Herbold" vorbei: "Da arbeiten rostige Männer" (S. 50) und gelangt schließlich in einen "verdünnten Stadtbezirk". Die Umwelt wirkt dadurch verfremdet und erhält Kulissencharakter. Dagegen stehen völlig naturalistische Details wie der Name der Schrottzentrale und ein eingeschobener Dialog im Präsens zwischen den "zerknitterte[n] Leute[n]" und ihrem Kind. (S. 50) Diese Busfahrt, die der Erinnerung noch gegenwärtig ist, vermischt sich mit vielen vorangegangenen Busfahrten, an die sich der Erzähler nur noch unvollständig erinnern kann. Der schemenhaft, unwirkliche Charakter des Hintergrunds und die dramatisierte Szene des Vordergrunds erinnern an die Theater-Bühne: nach der Filmleinwand ein weiterer Ort der Darstellung und Projektion von Bildern. Diese traumartige Realität ist auch die Arbeitsrealität des Schriftstellers, der allerdings hier seine Gedächtnislücken nicht mit Fiktionen füllt, sondern sein Bemühen um ein Sich-Erinnern bestehen läßt.

O b j e k t e

Wir haben schon gesagt, daß Objekte eine wesentliche Rolle spielen als Konkretum, an das Erinnerungen oder Imaginationen anknüpfen. Sie haben also genau wie die eben zitierten Erinnerungsmodelle einen optisch-dynamischen, nach Zeit und Entfernung, also Klarheit der Erinnerung oder Wahrnehmung, meßbaren Wert. Angesichts eines herannahenden Gegenzuges reflektiert der Erzähler: "Soll ich verehren die materiale Macht, die mich voll ins Auge faßt in dieser Sekunde?" (S. 88), oder an anderer Stelle heißt es: "in diesem Augenblick, der die Lokomotive war" (S. 52). Objekte sind hier Bedeutungsträger von Zeitlich- und Vergänglichkeit. Im übrigen verfährt der Erzähler bei der Beschreibung von Objekten meistens anthropomorph, indem er diese auf sich bezieht, Vergleiche benutzt und kritisch, zum Teil grotesk-überflüssig, reflektiert. So denkt er z.B. über das Uhrentäschchen in seiner Weste nach:

"Ich habe eine Armbanduhr, die genau geht. Soll ich denn zwei Uhren mit mir herumtragen, mir eine Taschenuhr kaufen als Zweituhr, wegen des Täschchens? Ich denke nicht daran." (S. 43)

Oder aber beim Frühstück stellt er über die Rinde des Camemberts fest:

"Sie müßte sich anfühlen wie der Bauch einer weißen Maus. ... Und so, wie ich damals den Bauch jener weißen Maus gestreichelt habe, möchte ich es jetzt mit der Haut des Camemberts tun." (S. 149/150)

An einer "Altweiberhose" entzündet sich sein spöttisches Wortspiel:

".. es war eine schaukelnde Altweiberhose, schaukelnd an der Leine, mit Klammern an die Leine geklammert, auf einem gelb getünchten Balkon, getragen, blau, feucht, in die Länge gezogen, untragbar als Anblick, anzüglich wie angezogen." (S. 128)

Müll, Abfallgruben (S. 27) und Müllschlucker (S. 127), also 'dreckige Stilleben', werden auch beschrieben (wie bei Brinkmann). Müll wird jedoch im zweckverbundenen Zusammenhang gesehen. So wird der Abfall auf einem Schutthaufen aufgezählt: "Konservenbüchsen, Bohnenbüchsen, Apfelmusbüchsen.." (S. 32), und am Ende der Liste wird eine moralische Wertung der Objekte eingefügt, die mit einer in Großbuchstaben gedruckten Zeile abschließt:

".. achtlos Verstreutes, mit Skrupeln Verstreutes. ES GAB EINMAL EINE ZEIT, DA HATTE KAUM EINER SATT ZU ESSEN." (S. 32) An anderer Stelle wird über den Nutzen von Müllschluckvertiefungen nachgedacht und parodistisch eine Hausfrau auf hessisch zitiert: ".. wenn mir die Löcher nicht hätten, ei was täten wir denn dann - die täten uns doch sämtliche Müllschlucker wegrollen." (S. 128)

Der Ich-Erzähler gewährt den Gegenständen kein "undurchdringliches Eigenleben"²⁴, objektiviert sie nicht, sondern sieht sie meistens im funktionsbezogenen Zusammenhang, als Auslöser von Erinnerungen und Imaginärem oder aber umrankt sie ganz allgemein mit seinen Überlegungen. Bei Born spielen Objekte daher auch eine weniger wichtige Rolle als bei den anderen hier behandelten Autoren des NR.

Die unmögliche Wahrheit oder "Schwierigkeiten mit der Hauptsache"²⁵

Mit einer sich schnell bewegenden Wirklichkeit, deren Bilder kaum gewonnen, schon zerronnen sind, geht die Unmöglichkeit einer Beurteilung ihres Wahrheitsgehalts einher. Dieser wird aber immer wieder konkret geäußert, aber durch verschiedene Standpunkte und Versionen ein- und desselben Geschehens in Frage gestellt. Der Ich-Erzähler macht das besonders deutlich an zwei Episoden, die nicht nur das Alltagsleben eines Ehepaars oder einer Wirtin beschreiben, sondern außergewöhnliche Situationen des täglichen Lebens darstellen - man möchte sagen 'Krisen-Situationen', in denen der Mensch vorwiegend einer Gruppe angehört. Diese Menschengruppen werden genau wie die Bürgermeister auf dem Friedhof (s.o.) sozialtypisch gesehen und satirisch kategorisiert. B sieht Menschen ähnlich kategorisch in DU.

Der Ich-Erzähler ist zu Beginn der Romanhandlung, kurz vor seiner Abreise, Zuschauer in einer Ansammlung von Polizisten und Publikum, wo es um ein sexuelles Vergehen, begangen an einem kleinen Mädchen, geht. Dieses

Geschehen wird natürlich auch aus der Erinnerung beschrieben. Am Ende des Romans, am Abend des zweiten Reisetages, findet ein Verkehrsunfall statt. Die an diesen außergewöhnlichen Situationen als Zeugen beteiligten Personen werden in ihren Äußerungen zur Sache zitiert. Die grundlegende Ironie ist, daß bei der Tat (sexuelles Vergehen) kein Augen- oder Ohrenzeuge zugegen war. Auch der Unfall findet in dichtem Nebel statt, aber der Ich-Erzähler ist dabei Ohrenzeuge. So ist eine Plattform geschaffen für die Problematik einer 'Wahrheitsfindung'. Was den Ich-Erzähler fasziniert, ist nicht eine einzige 'offizielle' Version des jeweiligen Tatbestandes, sondern sind vielfältige Ansichten ein- und derselben Sache, also Facetten und wechselnde Perspektiven. Dabei verliert er die sogenannte 'Hauptsache' oft aus dem Auge und widmet sich der Nebensache, dem Detail, als dem oft einzig konkreten Faktor. Dem Erzähler fällt es schwer, sich "auf das Wesentliche zu konzentrieren" (S. 85). Damit richtet er sich gegen "Allgemeingültigkeiten"²⁶ und stellt "Störungen, Abweichungen, das Unauffällige" fest, wie es in den Arbeitshypothesen zum NR heißt.

- Ein sexuelles Verbrechen

Am ersten Reisetag, nach dem Spaziergang auf dem Friedhof und unmittelbar vor seiner Abreise, trifft der Erzähler auf Polizisten und Publikum, die alle über die "Tat", ein sexuelles Vergehen, und den "Täter", einen Radfahrer, Vermutungen anstellen. Der Ich-Erzähler zitiert die Zeugenaussagen in direkter sowie auch indirekter Rede. Bei der ersten Erinnerung an diesen Vorfall stimmen diese Aussagen zum Teil überein (S. 28), bei der zweiten Erinnerung an anderer Stelle sind sie dagegen teilweise widersprüchlich (S. 74). Die Einstimmigkeit der Aussagen scheitert am Detail: "Trug der Täter eine Mütze? Vier sagen aus: Nein. Zwei sagen aus: Ja" (S. 74). "Die Frage nach dem Grad der Unauffindbarkeit des Täters" (S. 74) hängt hier also von Neben-, nicht von Hauptsachen ab. Hier wie an anderer Stelle

im Roman ist das konkrete Detail der Anker, an dem sich die Erinnerung festhält und von dem sie ausgeht. Es handelt sich zum Teil um ganz banale Details und der Erzähler stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob nicht "die Details, wie sie sich sehen lassen von mir von Wichtigkeit" sind und überhaupt "Was ist an diesem Vorfall wichtig?" (S.73). Bei der Aufklärung eines Verbrechens sind es die kleinen Dinge, die Nebensachen, die wie ein Puzzle zusammengesetzt das Ganze ergeben. "Der scheiternde Detektiv ist eine Zentralfigur des nouveau roman", d.h. er bleibt im "Informationsdefizit" und kann "die Vieldeutigkeiten nicht beseitigen, sondern vermehrt sie nur" (LJL, 101). Auch der Ich-Erzähler kann als eine solche Figur gesehen werden, die sich auch noch zu ganz persönlichen Schwächen bekennt: seine Aufmerksamkeit springt häufig abrupt und assoziativ von einer Sache zur anderen, und er habe "Schwierigkeiten mit der Hauptsache" bzw. sei es schwer für ihn, sich "auf das Wesentliche zu konzentrieren" (S. 85). Seine Gedanken schweifen immer wieder von der konkreten Situation ab, wie z.B. bei einer persönlichen "Tat"-Version des Erzählers: "Zu meinen Füßen liegt eine halbvermoderte, halb schon vom Unkraut überwucherte Matratze" (S. 31) und assoziativ zum Tatgeschehen und zu der Örtlichkeit folgt eine persönliche Erinnerung: "Das war aber doch in meinem Fall kein kleines Mädchen und weinte ... Das war hier, auf diesem Ödland damals, ohne Matratze" (S. 31/32). Andere Umstände also bei ihm, wohl die Verführung eines jungen Mädchens oder einer jungen Frau, aber keine Gewaltanwendung, am gleichen Ort, vor einer langen Zeit. Der Erzähler situiert diese Zeit im Nachkriegs-Deutschland: "als es wieder alles zu essen gab". (S. 32) Auf eine Zeugen- und Erzähler-Perspektive folgt ganz überraschend die Perspektive des Täters als eines Ich-Erzählers: ".. weinte das Kind noch leise und ich brauchte ihm den Mund nicht mehr zuzuhalten .." (S. 28). Es ist äußerst rar, daß der Ich-Erzähler sich so hinter seinen Figuren verbirgt bzw. sich mit ihnen identifiziert. Das geschieht noch einmal in

dieser Episode aus der Sicht der Polizei. Ein Polizist sagte: "... den würden sie aber kriegen, die Großfahndung lief" (S. 33) und dann in direkter Rede: "Du wirst uns auffallen durch Dinge an dir, die du für Unauffälligkeiten hältst." (S. 35) Weitere reflektierte Standpunkte sind die des Verbrechens als "Sache der Gemeinschaft" (S. 33) und der Justiz. Über Journalisten und die sog. öffentliche Meinung äußert sich der Erzähler sarkastisch und wortspielerisch:

"... die wissen Bescheid. Jeder kann also sicher sein, daß er seine Informationen erhält, daß er teilhaben kann als Öffentlichkeit an der Gemeinheit [der Tat]..., daß er in seiner Eigenschaft als Mitmeiner der öffentlichen Meinung Einfluß ausüben kann auf Richter und Recht." (S. 34)

Die unterschiedlichen Einstellungen zur Sache, zum Teil konkret zitiert oder aber imaginiert, belegen die Vielzahl und Gebundenheit der Standpunkte.

Dieses Thema eines Verbrechens, teilweise aus der Perspektive des Täters gesehen, beschäftigt auch W.²⁷ Wenn Borns Erzähler von der Arbeit der Polizei meint: "Diese Arbeit kann nicht bluthündisch sein, weil sie notwendig ist" (S. 33) oder an anderer Stelle die Frage "Wie arbeitet die Polizei?" folgendermaßen in Parenthesen abtut - "(Frage erledigt sich durch Ablagerung. Antwort: Die Polizei arbeitet nicht wie, sondern arbeitet.)" - (S. 74), so stellt er diese Behauptungen gleichzeitig in Frage durch die Gegenüberstellung verschiedener Aussage-Versionen. Die Grundeinstellung Ws sowie auch Borns ist einander jedoch sehr ähnlich: Sie besteht in einer Kritik, implizit oder explizit, am Establishment, an der Polizei und der Bildung der öffentlichen Meinung durch die Presse.

- Der Unfall

Ein Pendant zu dem obigen Verbrechen kann in dem Unfallgeschehen am Abend des zweiten Reisetages gesehen werden. Auch eine Situation, die aus dem Rahmen des Normalen fällt. Auch hier äußern sich andere Menschen, die Polizei und der Ich-Erzähler zur Sache. Der Ich-Erzähler ist allerdings der einzige Zeuge des Verkehrsunfalls mit Fahrerflucht. Es herrscht dichter

Nebel, die Wahrnehmungsfähigkeit ist stark eingeschränkt und nur Geräusche lassen den Erzähler auf einen Zusammenprall schließen. Der Vorgang wird vom Erzähler im Präsens, nicht im Präteritum der Erinnerung (es ist ja "der zweite Tag", das Jetzt des Romans), beschrieben und ist ein detaillierter Geschehnis-Bericht. Der Erzähler benachrichtigt die Bewohner eines naheliegenden Hauses, die er als "Nächstenlieben ... im Anmarsch" (S. 195) bezeichnet und deren Äußerungen er kurz und prägnant in direkter Rede wiedergibt: Hier wechseln vielfältige, mögliche Wahrheiten hinsichtlich des Unfallgeschehens einander fast parodistisch ab. Überhaupt tragen Stimmen aus dem Publikum den Zitat- und Klischee-Charakter der Parodie, wie z.B. auch a.a.O. die imaginierte Begrüßungs-Szene zwischen der Mutter und ihrem Sohn, einem Mitreisenden des Ich-Erzählers (S. 121-124).

Als der Ich-Erzähler von der Polizei vernommen wird, wiederholt er seinen ersten Bericht fast wörtlich (nur jetzt im Präteritum), eine literarische Version, versehen mit Reflexionen wie: "Ich bin der Mittelpunkt einer Fläche, eines Planquadrats, das immer mehr Teile der unsichtbaren Stadt einbezieht, hinten dafür andere Teile ausstößt" (S. 192). Diese Version paßt natürlich nicht zum Polizeistil, und der Ich-Erzähler wird immer wieder unterbrochen und "zur Sache" (S. 202) gerufen. Für die Polizisten schweift der Erzähler ab, die 'Einzelheiten' wollen sie gar nicht alle hören. Der "Zur Sache"-Stil eines Polizeiberichts wäre ein anderer als der literarische Bericht des Ich-Erzählers.

Der Komplex Haupt- und Nebensache stellt sich wieder in seiner Problematik sowie die Frage nach der Wahrheit eines Geschehens und dessen Erzählweise: Stil und Form variieren ein- und dieselbe Sache und machen deren 'Wahrheit' aus: "Das alles sind durchaus offizielle Wahrheiten oder beschränkte Wahrheiten oder auf unverlässliche Weise erkannte Wahrheiten" (S. 207) stellt der Erzähler an anderer Stelle fest und zieht damit das Fazit des Tat- und des Unfallgeschehens sowie auch der Einschätzung von Realität ganz allgemein.

Es gibt keine 'objektive' Wahrheit und jede 'subjektive' Wahrheit eines aktuellen Ereignisses vermischt sich mit persönlichen Erlebnis-, Erinnerungs- und Fantasie-Fähigkeiten. W äußert sich über die besondere Eigenart von Polizei- und Gerichtsberichten, "deren Lücken die Phantasie ausfüllen möchte" (LUV, 83). Die Leerstellen werden zum Teil durch die oben zitierten unterschiedlichen Versionen des Geschehens gefüllt, die jedoch widersprüchlich bleiben und keine konklusive Fassung des Geschehens zulassen.

Seiner intellektuellen Veranlagung, seinem Temperament nach gerät der Bornsche Ich-Erzähler mit seinen permanenten Reflexionen über mögliche Auffassungen einer Sache bis an die Grenzen sogar einer "Auffassung des Vertretens von Auffassungen" (S. 113). So klagt er: "Nicht mal beim Schwimmen kann sich mein Kopf damit begnügen, naß zu sein. Es ist unmöglich, keinem Menschen kann man das erzählen." (S. 113) Halten sich die Versionen anderer in den oben geschilderten Episoden im Rahmen, so sprengt der Ich-Erzähler diesen. Er spiegelt so die Vielzahl möglicher Fassungen ein- und derselben Sache, also ihrer Fiktionen, sowie auch die Lückenhaftigkeit des Erinnerungsvermögens. Borns Erzähler demonstriert durch seinen unvollständigen Bilderbogen und seine Reflexionen zur Sache auch die Realität des Schriftstellers selbst im Umgang mit seinem Rohmaterial, vor dessen Verarbeitung im konventionellen Sinn. Diese scheinbare Ungezügelterheit des Stoffs, das Chaos der verschiedenen Möglichkeiten und Fassungen reflektiert die Rolle des Autors als subjektiv Wahrnehmender und Formgeber von Wirklichkeit.

Der Ich-Erzähler als Autor - Literatur als Reflexion ihrer selbst

Die Problematik des Schriftstellers vis à vis der ihn umgebenden Realität sowie auch der seiner Berufsexistenz wird noch einmal gesondert in zwei gleichnishaften Episoden reflektiert, in denen die Frage, was und wie man überhaupt beschreiben und erzählen kann, im Vordergrund steht. Dabei ist der jeweilige Wahrheitsgehalt oder die Erlebnisauthentizität wieder sehr relativ.

Der Erzähler fährt im Zug durch eine Bergarbeiterstadt. (Es handelt sich um Essen, obwohl der Name nicht genannt wird, dafür aber der 'heilige Altfrid', der Schutzheiliger der Stadt ist.) Von der Stadt heißt es, es gäbe Bilder, "die typisch sind, die man kennt aus der Wirklichkeit, weil man dort wohnt oder dort schon mal war, ganz kurz, oder einmal durchgefahren ist. Oder jemand hat diese Stadt erlebt in seinen Vorstellungen .." (S. 78). So wird Wirklichkeit erlebt. Jedes einzelne Bild macht eine exemplarische Aussage, ob man nun Außen- oder Innenseiter ist, ob man seine Information aus zweiter Hand (Reiseliteratur, etc.) oder aus erster Hand bezieht. Der Ich-Erzähler zeigt diesen Prozeß besonders deutlich am Beispiel einer Touristen-Figur. "Er" ist Außenseiter "und hat nichts mit Bergbau zu tun" (S. 79) - nur seine Vorstellungen beleben diese unbekannte Stadt. Wenn er sich aber in die Stadt begäbe, z.B. in eine Bierkneipe, dann könnte er etwas erfahren über "die Mentalität der Leute, ihre Sprechweise, ihr Verhältnis zur Arbeit, ihre Interessen darüber hinaus, Freizeit, Freuden am Feierabend." (S. 80) Und diese Möglichkeiten spielt der Ich-Erzähler jetzt durch. Der Tourist-Außenseiter wird plötzlich ein 'Innenseiter', ein Augen- und Ohrenzeuge, der den "typische[n] Reviermensch[en]" (S. 81) beschreibt, in wörtlicher Rede und sogar in 'Kohlenpott-Platt', und die Antwort auf die Frage "wie lebt der Bergmann heute" in der Wohnung eines Bergmanns sucht.²⁸ Er kann da aber nur das Mobiliar beschreiben, muß sich auf das unmittelbar konkret Wahrnehmbare beschränken. Innen- und Außensicht sind in gleichem Maße oberflächlich, typisiert und bleiben im Klischee stecken. Der Ich-Erzähler reflektiert damit die Problematik des Schriftstellers und des Wahrnehmens von Wirklichkeit überhaupt. Abschließend stellt er fest:

"Ich habe mich mit Dingen aufgehalten, die absolut nicht zu meinem Ressort gehören. Was jetzt kommt, das ist meine Sache, damit habe ich direkt zu tun, das habe ich schon im voraus beeinflusst durch meine angemeldete und erkaufte Teilnahme." (S. 84)

Der Erzähler zieht sich wieder einmal zurück auf das Unmittelbare, auf seine persönliche Reise, für die er zuständig ist, denn diese erlebt er direkt und subjektiv. Das Medium denkt über sich selbst nach und stellt seine Grenzen fest - die es trotzdem immer wieder überschreitet und überschreiten muß, denn Literatur ist per se das Medium der Erinnerung und der Imagination und das Jetzt nur ein flüchtiges, nicht festzuhaltendes Bild.

- Eine Sisypchos-Aufgabe

In einer weniger konkreten, mehr gleichnishaften Episode wird das Problem des Erzählens sowie auch der menschlichen Existenz überhaupt weiter reflektiert. So imaginiert der Erzähler, daß Siegfried (sein Gastgeber) "anhebe also: Dein Leben ... gleicht der überaus komplizierten Konstruktion eines hohen Bauwerks aus Stahl" (S. 60). Jegliche Anstrengung und jeder Bauwille wird aber durch den "chaotischen Berg der Einzelteile" (S. 60) und durch die vielen "Möglichkeiten des Beginns" (S. 61) frustriert sowie auch durch möglichen "Irrtum" (S. 61) und Diebstahl des Materials. Außerdem kann von Fachleuten immer nur die "Authentizität eines Bauteils" bewiesen werden, selbst "höchstamtliche" Realisierungsvorschläge stellen sich als Trug heraus, so daß das Bauvorhaben zu einer "vollendeten Unmöglichkeit" wird. (S. 60/61) Aber er verteidigt sich, er klagt "die Behörde" an, "mit gebrochenem Bauwillen, aber fähig zu unaufhörlichen Vorbereitungen, aufs neue" (S. 62).

Dieses Gleichnis erinnert an Albert Camus' Le mythe de Sisyphe, sowie an Kafkas Gestalten in Der Prozeß und Das Schloß, deren Versuche, bei Behörden (Gerichtshof, Schloßverwaltung) vorstellig zu werden und etwas in privater Sache oder in der Eigenschaft als Landvermesser zu erreichen, erfolglos bleiben. Auch Borns Figur in dem Gleichnis kämpft an gegen offizielle Stellen, und obwohl ihr Kampf hoffnungslos ist, gibt sie nie auf, wie Sisypchos. Eine existentielle Parabel also, aber vielleicht bei

Born eher ein mögliches literarisches Gleichnis, eine Art "mise en abyme"²⁹, - eine Spiegelung der strukturellen Anlage des Romans -, das die Schwierigkeiten beim literarischen Bau aufzeigt. Die oben zitierten Stellen, vor allem die Authentizität und Fälsche des Materials ("Du hast es zu tun mit vielfacher Fälsche" (S. 61)) und der Menschen sowie auch die Vielfalt und das Chaos des Vorgefundenen, das kaum in eine Ordnung und wohl nie zu einem kohärenten Ganzen oder zu Ende gebracht werden kann, könnten auch eine Formel für das 'Machen' von Literatur sein. Der "Bauplan" (S. 60) entspricht nicht dem Stahl- sprich Wirklichkeitsmaterial. Geplante Form ist nicht vereinbar mit Inhalt. Eine immer wieder neue "Materialaufstellung" wird reduziert auf "drei- und vierfach bewiesene Teile" (S. 61), die aber stellen sich als unbrauchbar heraus. Der Autor als authentische, allwissende Quelle von Wirklichkeit stellt sein Unvermögen fest.

Auch in der Autor:Leser-Beziehung wird der Aspekt einer sich selbst reflektierenden Literatur transparent gemacht. Ein Rezensent spricht in seiner Besprechung des Romans davon, daß überall die "Anstrengung" zu spüren sei, "möglichst nichts zu erzählen, keiner Handlung zu verfallen, sie vielmehr zu Einzelheiten, Zufälligkeiten aufzusplintern". Es geschähe nichts, was der "romanverwöhnt[e]" Leser erwarten dürfe.³⁰ Diese Romanverwöhntheit des Lesers, der vielleicht, wie im traditionellen Roman, eine lineare, chronologisch ablaufende Handlung mit Höhepunkten und Spannung erwartet, frustriert der Ich-Erzähler Borns. Er spielt sogar ein paar Mal darauf an, wenn er in ein Zwiegespräch mit dem Leser zu treten scheint:

"Ich will nicht sagen, wie viel es war, will keine Zahlen nennen, weil Zahlen langweilen. Woher das Geld kam? Aber so was fragt man doch nicht ... Ich könnte das Ereignis und seine Hintergründe erklären. Aber warum? Es wäre damit natürlich eine kleine, interessante Geschichte verbunden, nehme ich an. Die Hauptsache ist aber das Geld." (S. 39/40)

Der Leser muß also auf diese "kleine, interessante Geschichte" verzichten und bekommt nur die konkrete Tatsache über den jetzigen Besitz des Geldes

Born eher ein mögliches literarisches Gleichnis, eine Art "mise en abyme"²⁹, - eine Spiegelung der strukturellen Anlage des Romans -, das die Schwierigkeiten beim literarischen Bau aufzeigt. Die oben zitierten Stellen, vor allem die Authentizität und Fälsche des Materials ("Du hast es zu tun mit vielfacher Fälsche" (S. 61)) und der Menschen sowie auch die Vielfalt und das Chaos des Vorgefundenen, das kaum in eine Ordnung und wohl nie zu einem kohärenten Ganzen oder zu Ende gebracht werden kann, könnten auch eine Formel für das 'Machen' von Literatur sein. Der "Bauplan" (S. 60) entspricht nicht dem Stahl- sprich Wirklichkeitsmaterial. Geplante Form ist nicht vereinbar mit Inhalt. Eine immer wieder neue "Materialaufstellung" wird reduziert auf "drei- und vierfach bewiesene Teile" (S. 61), die aber stellen sich als unbrauchbar heraus. Der Autor als authentische, allwissende Quelle von Wirklichkeit stellt sein Unvermögen fest.

Auch in der Autor:Leser-Beziehung wird der Aspekt einer sich selbst reflektierenden Literatur transparent gemacht. Ein Rezensent spricht in seiner Besprechung des Romans davon, daß überall die "Anstrengung" zu spüren sei, "möglichst nichts zu erzählen, keiner Handlung zu verfallen, sie vielmehr zu Einzelheiten, Zufälligkeiten aufzusplintern". Es geschähe nichts, was der "romanverwöhnt[e]" Leser erwarten dürfe.³⁰ Diese Romanverwöhntheit des Lesers, der vielleicht, wie im traditionellen Roman, eine lineare, chronologisch ablaufende Handlung mit Höhepunkten und Spannung erwartet, frustriert der Ich-Erzähler Borns. Er spielt sogar ein paar Mal darauf an, wenn er in ein Zwiegespräch mit dem Leser zu treten scheint:

"Ich will nicht sagen, wie viel es war, will keine Zahlen nennen, weil Zahlen langweilen. Woher das Geld kam? Aber so was fragt man doch nicht ... Ich könnte das Ereignis und seine Hintergründe erklären. Aber warum? Es wäre damit natürlich eine kleine, interessante Geschichte verbunden, nehme ich an. Die Hauptsache ist aber das Geld." (S. 39/40)

Der Leser muß also auf diese "kleine, interessante Geschichte" verzichten und bekommt nur die konkrete Tatsache über den jetzigen Besitz des Geldes

mitgeteilt. Eine weitere Frage eines Lesers an den Ich-Erzähler wird imaginiert: "Für wie lange will ich verreisen?" (S. 40). Auch diese Frage bleibt unbeantwortet und offen.

An anderer Stelle könnte die Frage nach dem Zweck einer Fahrt auch gar nicht mehr beantwortet werden, denn sie liegt zu weit zurück. Zeit läßt Sachverhalte und Umstände unklar und verschwommen werden.

"Zu welchem Zweck ich sie unternahm, weiß ich nicht mehr. Ich habe versucht, mich zu erinnern,... aber im entscheidenden Moment sehe ich nach wie vor nur die Haltestelle" (S. 51).

Das Gewohnte, die "kleine, interessante Geschichte" (S. 40), wird dem Leser also nicht vorgesetzt, nur mehr oder weniger zufällige Einzelheiten, wie in diesem Fall. Der Erzähler ist nicht bereit, eine Fiktion an die Stelle seiner Gedächtnislücke zu setzen. Auch hier wird die Absicht deutlich, die Grenzen des Schriftstellers und seines Materials aufzuzeigen.

Der Ich-Erzähler Borns ist mit dem Autor seiner gleichnishaften Episoden identisch. Das Material seiner Umwelt dringt auf ihn sowie auch auf seine Personen und Personengruppen ein mit seinen vielen Interpretations-Möglichkeiten, wie wir oben gezeigt haben. Er läßt sie als solche bestehen und stellt selbst noch Überlegungen an, die ihn manchmal in die Irre führen. Die zitierten Gleichnisse mögen u.a. die große Unsicherheit eines Schriftstellers vor seiner Umwelt spiegeln. In diesem Sinn stellt der Roman eine Suche nach sich selbst dar und folgt dem 'recherche'-Aspekt des Nouveau Roman.

Schlußwort

Borns Ich-Erzähler vereint in sich verschiedene Aspekte einer Persönlichkeit. Einmal ist er ein nach außen hin angepaßter Normalverbraucher. Innerhalb dieses Rahmens ist er ein unauffälliger Reisender, der allerdings von seiner beabsichtigten Route abweicht und sich dem Spiel des Zufalls überläßt. Zum anderen ist er der Ich-Erzähler des Romans und seine eigene Hauptfigur: Er beschreibt sich, seine Umwelt und reflektiert, erinnert sich, imaginiert und fantasiert.

Andere Menschen werden von ihm hauptsächlich von der Oberfläche her, ohne Einzelidentität, wahrgenommen, und ihre Beschreibung wird zum Teil zur Karikatur und Parodie. Darin steht Born B (DU) und St nahe. Objekte führen "kein undurchdringliches Eigenleben"³¹, sondern werden primär funktionsbezogen wahrgenommen und wirken als Auslöser von Erinnerungen, Imaginationen, Reflexionen. Sie spielen bei Born keine sehr wesentliche Rolle.

Der Ich-Erzähler beschreibt seine Umgebung teilweise minuziös, scheint aber von dieser Tätigkeit eher gelangweilt. Dagegen entspricht es mehr seinem Temperament, Überlegungen zu allem anzustellen. Der Erzähler scheint unter einem wahren Reflexionszwang zu stehen. Man kann hier nicht nur von einer Invasion sinnlicher, sondern auch intellektueller Einzelheiten sprechen, im Gegensatz zu den anderen hier behandelten Autoren des NR, bei denen das Element der sinnlichen Wahrnehmung überwiegt.

Der Ich-Erzähler ist nicht nur ein soziales und individuelles Wesen, er ist auch Autor und in dieser Eigenschaft reflektiert er sein Medium und die Unmöglichkeit, als Schriftsteller ein fertiges, wahres Weltbild zu präsentieren. Dieser 'recherche'-Aspekt wird bei Born explizit, und seine Problematik wird offen reflektiert. In dieser 'Drei-Teilung' der Persönlichkeit besteht die Subjektivität des Ich-Erzählers, dessen Bemühen um Objektivität oder Relativierung seiner Umwelt von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Der Standort des Autors ist nur noch möglich als ein individuell-subjektiver angesichts der Vielzahl möglicher Standorte, bedingt durch unterschiedliche Erfahrung und persönliche Geschichte.

Realität kennt keine Stasis, sondern ist immer in zeitlich-räumlicher Bewegung, so daß bereits das Augenblicks-Bild im Jetzt zu einem Artifiz, zu einer Rekonstruktion werden muß, will man es festhalten. Diese Problematik beschäftigt den Ich-Erzähler sowohl als Hauptfigur als auch Autor.

Sie ist aber keineswegs nur eine Sache des 'l'art pour l'art', denn sie gilt für das Wirklichkeitserlebnis eines jeden. Es ist Borns Verdienst, daß er seinem Leser die Wirklichkeit wieder nähergebracht hat, indem er ihre Allgemeingültigkeit ständig in Frage stellt.

Sie ist aber keineswegs nur eine Sache des 'l'art pour l'art', denn sie gilt für das Wirklichkeitserlebnis eines jeden. Es ist Borns Verdienst, daß er seinem Leser die Wirklichkeit wieder nähergebracht hat, indem er ihre Allgemeingültigkeit ständig in Frage stellt.

GÜNTER STEFFENS: DER PLATZ

Einleitung

Steffens' (St) Roman Der Platz¹ legt sich auf nichts fest. Die Wahrnehmungen und Empfindungen der Erzähler-Hauptfigur werden zwar detailliert und nuanciert wiedergegeben, jedoch auch häufig wieder durch Mutmaßungen, Abweichungen und Widersprüche widerlegt. Was bleibt, sind episodenhafte, fragmentarische Textstellen, die als solche konkret werden, aber darüber hinaus in keinem globalen Handlungs-Zusammenhang stehen. Das Besondere verweigert sich dem Allgemeinen oder aber findet sich in ihm aufgehoben. Es ist die erklärte Absicht St', "die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen in der Struktur des Textes unmittelbar zu reproduzieren"².

Der Leser kann nur Teilperspektiven erhaschen von den diversen Örtlichkeiten, den Tennisplätzen, Bänken, Cafés, etc. und weiß doch nie genau, wo der Erzähler oder andere Personen sich befinden, da die räumlich-zeitlichen Beziehungen sich dauernd verschieben. Die genaue Bedeutung und Lage des im Titel gemeinten Platzes bleibt unklar. Das gleiche geschieht mit den Personen des Romans, deren Identität und Beziehung zum Erzähler ungeklärt bleiben. Der Erzähler beschreibt Männer und Frauen seiner unmittelbaren Umgebung, die letzteren oft aus erotisch gefärbter Perspektive. Dabei überwiegt das Episodenhafte eines Ereignisses, der Beobachtungsfetzen, der sich auf jemanden oder auf etwas bezieht, das trotz detaillierter Beschreibung letzten Endes anonym bleibt. Durch die wiederholten Begegnungen des Erzählers mit Menschen, deren Personalpronomina nur ihren Sex klarmachen, ergibt sich eine Art Serie, innerhalb derer es zu bestimmten Personen-Konstellationen kommt.

Diese gesichtslosen Personen scheinen sich in einer theatralischen Landschaft zu bewegen, mit szenischen Auf- und Abtritten. Es lassen sich z.B. folgende Ereignisfragmente festhalten: Der Erzähler ist Zuschauer bei

Tennisspielen, die er kommentiert. Dann ist er bei einem Tanzvergnügen. Normalerweise folgt er einer täglichen Routine mit Spaziergängen, Café-Besuchen und Beobachtungen seiner Umwelt. Seine Perspektive bestimmt die Distanz oder Nähe anderer Personen und Dinge. Viel mehr kann thematisch gar nicht ausgesagt werden.

Zu der Aufhebung bzw. Gleichmachung aller zeitlichen, räumlichen, personalen Relationen hat sich St bekannt und zur "Tendenz zur immergleichen Fabel, die nicht erzählt, sondern als rekonstruktive Leistung des Lesers, ständig zugleich provoziert und vereitelt wird"³. Von den Vorgängen eines 'Romans' "bleibt nur das Fluktuierende ihrer Abfolge"⁴. Zu der primär formalen Anlage seines Romans hat sich St bekannt, wenn er schreibt: "Ich habe meine Erzählung nicht vom Stoff her, sondern ausschließlich zur Form hin konzipiert."⁵. Damit reiht sich St unter jene Autoren, die ihr Werk formal reflektieren, also eine 'recherche' betreiben wie die französischen Nouveau Romanciers.

St macht seinen Roman zu einer Stätte der literarischen Bestandsaufnahme: Er benutzt eine weite Skala stilistischer Formen, Modi und Tempora, die jedoch den Text manchmal aus den Fugen geraten läßt. Die "dissonante Struktur des Textes" ist ebenfalls eine erklärte Intention des Autors, der diese durch seinen Verzicht auf Absätze noch betonen möchte.⁶

Wir wollen im folgenden versuchen, die formalen und thematischen Komponenten in Der Platz aufzuzeigen und dadurch St' Platz unter den Neuen Realisten näher bestimmen.

"Views of places, persons, objects, still or in motion"

Dieses Zitat aus dem Text (S. 44) könnte auch gut als Untertitel des Romans dienen. St' Erzähler analysiert nicht; er ist Augenzeuge und Dokumentar seiner unmittelbaren Umwelt, wie er selbst manchmal leicht ermüdet bekennt.

"Ein anderes Bild. Nein kein Bild diesmal, keine Bilder mehr". Aber er kehrt in charakteristischem Widerspruch beinahe umgehend zu einer Bildbeschreibung zurück. Nachdem der Erzähler ein Paar in sexueller Annäherung geschildert hat, kommentiert er: "Ein lebendes Bild, das letzte oder wenigstens das letzte dieses Abends von ihr, von ihr und von ihm" (S. 157). Ein zeitlich begrenztes Bild von einem Paar, das wahrscheinlich zu einem anderen Zeitpunkt wieder wahrgenommen und beschrieben werden wird, wie es der Text hier andeutet. Ein gestörtes Filmbild wird zu einem Spiegelbild der formalen Anlage des Texts:

"Doch schon setzen sich die Streifen oder Zeilen aufwärts in Bewegung, verschwinden hinter dem oberen Rand des Rahmens während mit derselben hohen Geschwindigkeit über dem unteren immer neue aufsteigen, Zeilen, Bänder, Schleifen, die sich plötzlich, als hätte jemand einen Stein hineingeworfen wie in Wasser, zu einem wirren Knäuel verschlingen, aus dem Bilder empor-tauchen, views of places, persons or objects, still or in motion ..." (S. 44; Hervorhebung von mir.)

Die verwirrend schnelle Folge geometrischer Muster auf einem Störbild fließt zusammen in einem Wasserstrudel, aus dem klarere Bilder auftauchen. Der Text schwankt wie dieses Filmbild hin und her zwischen den Polaritäten Stillstand und Bewegung, Form und Inhalt, zwischen Klarheit und Unklarheit der Perzeption, Nah- und Fernsicht, verkürzter und verlängerter Perspektive. Bilder von Örtlichkeiten, Personen oder Objekten folgen schnell aufeinander, verschwinden 'im Sog' und tauchen daraus wieder auf.

An anderer Stelle beschreibt der Erzähler einen Tennisspieler beim Aufschlag. Dann sieht er das Bild in der Momentanaufnahme erstarren: "an object, not in motion, das an dieser Stelle in die Bilderfolge, places and persons, eingeschaltet zu sein scheint." (S. 105) Diese Momentanaufnahmen-Technik erinnert an R-G, der besonders in Instantanés Bilder/Fotos beschrieb und versuchte, die in der Unbeweglichkeit befangene Bewegung oder den Ausdruck der Vorlage sprachlich zu imitieren. Das lebendige Subjekt, hier der Tennisspieler, wird zum "Detail einer Maschine" (S. 105), zum toten Objekt.

Beide sind also austauschbar, indem nämlich die lebendige Form der erstarrten, als Detail festgehaltenen und erst so sichtbar gemachten Bewegung, dem Objekt, gleicht. Aus diesem Wechselspiel heraus erklärt sich das obige Zitat "views of places, persons or objects, still or in motion" (S. 44).

Die genaue, minuziöse Beschreibung, die sich nichts entgehen lassen will, gleicht dem Sekundenstil des Naturalismus. Es handelt sich zum Teil um detaillierte Bestandsaufnahmen: "Die Technik der Häufung der Realitätselemente, wie Wellershoff seinen Neuen Realismus charakterisiert, läßt sich oft nur schwer vom Sekundenstil unterscheiden", schreibt R. Burns und macht darauf aufmerksam, daß "vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus ... das eigentliche Vorbild des katalogisierenden Erzählens die naturalistische Prosa von Arno Holz" sei.⁷

Die Darstellung einer 'objektiven' Wirklichkeit und eine tatsachenorientierte Literatur erinnern auch an die "Neue Sachlichkeit" der zwanziger Jahre, wie ein Rezensent in seiner Besprechung des vorliegenden Romans auch vermerkte.⁸ Zweifellos lassen sich vergleichbare Tendenzen in der Literatur der sechziger Jahre finden, besonders auch in der Dokumentarliteratur und den Werken des NR. Es sei an dieser Stelle nur darauf verwiesen - ein detaillierter Vergleich ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

Der wahrnehmende Erzähler sieht und hört mehr oder weniger klar und gut; er verzeichnet die Skala seiner Wahrnehmungswerte in einem detaillierten Zeit-Stil, der jede Wahrnehmungsregung registriert und sogar unzulängliche und negative Wahrnehmung festhält. So vernimmt der Erzähler einen "hohen vibrierenden Ton" und registriert minuziös: "Ich hörte es. Ich hörte es nicht. Ich höre es wieder." (S. 24) Oder "Was war noch zu sehen? Nichts. Das was man immer sieht," (S. 32) verrät den gelangweilten Beobachter, der von seiner Umwelt eine Bestandsaufnahme macht und für den es in dem Moment nichts Neues zu beschreiben gibt.

Das Bemühen um Genauigkeit der Wahrnehmungs-Beschreibung, selbst einer Wahrnehmung negativer Art, ergibt manchmal ungeschickte Formulierungen:

".. hörte ich das Geräusch von Türen, Öffnen und Schließen, dann keine Schritte auf der Treppe, die jedoch knarrte." (S. 42) Negative Wahrnehmung wie die Formen der Stille werden auch registriert. (S. 21) An anderer Stelle geht es um taktilen Empfinden, das 'überbeschrieben' obskur wird: Er schirmt eine Flamme ab mit seinen Händen, "die sie mit den Händen umfaßte, mit einem kaum zu spürenden, dafür um so fühlbareren Griff" (S.83).

Der Geruchssinn tritt weniger häufig in Erscheinung als der visuelle Sinn und ist natürlich auch subjektiver geprägt. Der Erzähler wirkt leicht pervers, wenn er über seine Schuhe notiert: "nicht ohne Genuß atmete ich den Geruch ein" (S. 8). Die Wahrnehmungsskala ist sehr umfassend und reicht von einem Extrem zum anderen. Häufig ist es zu laut oder es wird zu leise gesprochen (S. 70) und Kommunikation wird dadurch unmöglich gemacht, so daß wieder die Betonung auf den formalen, äußeren Umständen einer Gesprächssituation liegt, von der man eigentlich eine 'inhaltliche' Aussage erwartet.

Der Erzähler gibt allerdings auch seine Unzulänglichkeit als Beobachter der Szene zu: Er überhört, was gesprochen wird (S. 109) oder er ist des Sehens und Hörens überdrüssig geworden: "Es ist inzwischen schon eine alltägliche Sache geworden, daß ich das übersehe was ich sehe, überhöre was ich höre." (S.104) St' privilegierter Sinn ist das Sehen. Er hält sich, wie auch die anderen Autoren des NR, die wir hier untersuchen, an den "sinnlich konkreten Erfahrungsausschnitt"⁹ des alltäglichen Lebens, und wir wollen zunächst seiner Eigenart in der Beschreibung sinnlicher Wahrnehmung von Personen, Objekten und Orten nachgehen.

Der Erzähler als komplexe Romanfigur

Der Erzähler ist eine vielschichtige Figur. Er ist die Hauptperson, denn er erzählt von seinem subjektiven Standpunkt aus, in einer Innenperspektive

auf die Außenwelt gerichtet. Er beobachtet und reflektiert nicht nur das Wahrgenommene, sondern er wird auch zu seiner eigenen Romanschöpfung, er sieht sich selbst existieren und agieren. Das "Ich" des Erzählers wechselt manchmal über in das "Er" einer Figur, die eine andere Person zu sein scheint, aber so viel Ähnlichkeit mit dem Erzähler hat, daß sie dessen 'Entäußerung' darstellt. Dieser Doppelgänger seines Schöpfers wird, wie der Ich-Erzähler selbst, aus nächster Nähe in seinen Gefühlen, Wahrnehmungen, Reflexionen dargestellt. "Ich" und "Er" sind keine schizopren getrennten Figuren, sondern können durchaus als ein- und dieselbe Figur angesehen werden, konsistent mit sich und im Verhalten gegenüber ihrer Umwelt.

Die Grenzen zwischen dem Menschen als Subjekt und dem Menschen als Objekt des Erzählers verwischen sich, sind aber bei St immer noch formal zu erkennen. Außerdem gibt es auch noch den Erzähler als eine in den Roman eingreifende Figur. Daraus resultiert eine "schwer zu definierende Mischform"¹⁰.

In gewisser Weise macht St durch die "shifting perspective"¹¹ seiner dialektischen Erzähler-Figur natürlich auch auf die Rolle des Autors im allgemeinen aufmerksam und stellt die Frage: Wieviel fließt vom Autor selbst in seine Romanfiguren ein? Und das führt zur Reflexion über die Autorentätigkeit selbst. Wir haben es hier also mit einer Figur zu tun, die aus dem Abstand heraus erzählt, im 'Geschehen' mitmacht und über ihre Rolle, auch gegenüber dem Leser direkt, nachdenkt. Manchmal scheint der Erzähler den Leser auch direkt mit "Du" anzureden (vgl. S. 25) oder ihn implizit anzusprechen.

M. Butor äußert sich zur Verwendung von Personalpronomina im Roman folgendermaßen: "... cette distinction entre les trois personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur qu'elle peut avoir dans la vie quotidienne; elles sont en communication."¹²

"Le "je" cache un "il", le "vous" ou le "tu" cache les deux autres personnes et établit entre elles une circulation. On va chercher à rendre aussi apparante que possible une telle circulation, en faisant varier les rapports entre personnes du verbe et personnages."¹³

Bei St gibt es eine derartige "circulation" oder Dialektik des Personalpronomens des Ich:Er, Du:Sie, die die Hauptbewegung des Romans ausmacht. Wir werden im folgenden noch näher darauf eingehen.

- Der Erzähler als Hauptperson

Zunächst ist der Erzähler die Hauptperson innerhalb des Romans, vor allem auch deshalb, weil seine menschlichen Eigenschaften weitgehendst die Perspektiven bestimmen. Er ist jemand, dessen Tage in strikter, banaler Routine verlaufen, der sich zu langweilen scheint und den der fehlende Selbstzweck unterschwellig wurmt. Der Erzähler sieht andere Menschen hauptsächlich vom Äußeren her - irgendeine innere Problematik wird bei diesen nur in Ansätzen erkennbar.

Welches Bild erhalten wir von diesem Erzähler? Ein etwas vernachlässigtes, was seine persönliche Hygiene und äußere Erscheinung anbetrifft. Er steht "die schmutzigen Füße geschlossen" (S. 7), er ist "unrasiert" (S. 9) und überlegt: "Ich sollte einmal wieder meinen Kamm säubern" (S. 33). Seine Zähne sind sogar grün und eine Sehenswürdigkeit für ein Kind, das ruft: "Zeig mir deinen grünen Zahn" (S. 65), wozu der Erzähler bemerkt: "Als ob ich nur einen grünen Zahn hätte. Ich habe eine ganze Menge davon und sogar schwarze oder fast schwarze." (S. 64/65) Grotesk-komisch ist dieses vernachlässigte Äußere und auch Ausdruck eines generellen Sich-Gehen-Lassens des Erzählers. Er ist dem Temperament nach faul und träge und scheint damit sogar manchmal zu kokettieren, eben weil er darüber ausführlich schreibt. Er registriert seine Umwelt, so meint man, weniger aus

echter Motivation und aus Interesse, sondern als müßigen Zeitvertreib und als unmittelbare Daseinsberechtigung. Die Anteilnahme, die er für die Hauptattraktion des Ortes, die Tennisspiele, aufbringt, ist gering (S. 95), obwohl dem manchmal widersprochen wird (S. 9, 101). 'Menschlich' gedeutet drückt sich in dieser Widersprüchlichkeit eine launische Disposition des Erzählers aus. Die Routine seiner Café-Besuche "fast täglich und immer ungefähr zur gleichen Zeit" (S. 26) trägt zur Monotonie dieses Lebens bei. Selbst die Bestellung erübrigt sich, da er Stammgast ist: "Meinen immer gleichen Wunsch brauchte ich nicht mehr auszusprechen." (S. 34) Oder er sitzt auf einer der zahlreichen Bänke des Ortes, "dieser Bank", "einer der Bänke" (S. 95). Der Roman beginnt auch entsprechend:

"Er sitzt, auf der Bank, mit nichts beschäftigt soviel ich sehe, einer der sitzt, auf einer Bank, an einem Platz, an einem Nachmittag, in einem Herbst. Es ist nicht das erste Mal, daß ich ihn dort sitzen sehe, auf einer der Bänke." (S. 7)

Das "Ich" des Erzählers setzt sich noch deutlich ab vom "Er" seiner Romanfigur, aber das ambivalente Verhältnis zwischen Er : Ich wird hier am Anfang schon exponiert. Die Routine dieses "Er" entspricht der des "Ich"-Erzählers.

Bei seinen Spaziergängen setzt ein Prozeß der Desillusionierung ein: "Spaziergänge außerhalb des Ortes unternahm ich längst nicht mehr. Ich liebte diese Wege nicht, hatte sie nie geliebt." (S. 136) Der Erzähler erleidet fast das "gegenwärtige Leben in einem begrenzten Bereich"¹⁴ mit seinen Wiederholungen und seiner Routine, manchmal sogar mit einem gewissen Grad von Masochismus. Man muß es ihm schließlich auch zugute halten, daß er sich und sein Los nicht bemitleidet - er akzeptiert es. Seine Passivität geht zum Teil über in einen Zustand der Lähmung, der äußerste Lethargie ausdrückt:

"Aber nicht nur, daß einem das Sprechen schwerfällt, schon den Mund zu öffnen kostet Anstrengung. Selbst zum Essen bringt man kaum die Zähne auseinander. Ja. Und den ganzen Tag spürt man die Kiefergelenke, die Gesichtsmuskeln" (S. 36).

Dieser Zustand geht sogar so weit, daß er es "dem schwachen Wind" überläßt, "die Seiten [seines Buches] umzuwenden" (S. 96). Ein Rezensent spricht davon, daß der Erzähler "auf die rabiate Verdinglichung mit einer Art Weltschmerz"¹⁵ reagiere. Aber St rechtfertigt keine solche 'Tiefe' der Lebensbetrachtung im konventionellen Sinn: Sein "Weltschmerz" drückt sich in der lakonischen Feststellung des Oberflächlichen und Konkreten aus.

- Der Erzähler als Autor

Wenn der Erzähler im Text die Rolle des Autors reflektiert, gibt er auch Unzulänglichkeiten seines Wissens zu, widerspricht ersten Eindrücken, baut sich selbst als handelnde Autoren-Figur in den Roman ein oder aber scheint direkt mit dem Leser zu kommunizieren. Dieser über die Schwierigkeiten eines Autors reflektierende Erzähler folgt darin dem Nouveau Roman. Besonders R-G ist alles lenkender und bestimmender Autor, der allerdings hinter seinen Figuren verborgen bleibt, deren Blick und Verhalten bewußte Konstruktionen und Manipulation ihres Schöpfers erkennen lassen. St dagegen macht seine Autoren-Figur als solche in ihrer speziellen Problematik im Text selbst erkenntlich.

Von Zeit zu Zeit unterbricht der Erzähler seine Beschreibungen oder Feststellungen durch Einstreuungen wie "möglich" (S. 13), "vermutlich" (S.15), "scheint es" (S. 149) oder aber er gibt sein Nicht-Wissen vollends zu, so bei der Beschreibung von Vögeln, "deren Namen ich nicht weiß" (S. 16) oder über die Verhaltensweise schwarzer Fliegen: "womöglich waren sie von dem Gewitter ermattet, davon verstehe ich nichts." (S. 14) R-G setzt auch diese Vermutungs-Adverbien ein, um das (scheinbare) Unwissen oder die Zweifel des Erzählers zu betonen. Ein Rezensent des Romans schreibt: "Nichts Genaues weiß man nicht."¹⁶ und stößt sich an diesen Ungenauigkeiten, Unsicherheiten und Mutmaßungen.

An anderer Stelle verwahrt der Erzähler sich dagegen, viel zu sagen, bei seiner Beschreibung zu übertreiben, wenn er eine Frau so beschreibt: "sie spricht sehr schnell, um nicht zuviel zu sagen, wie etwa, sie rede überstürzt, atemlos." (S. 123) In diesen zwischengeschalteten Äußerungen zur Sache zeigt der Autor sein Bemühen um Genauigkeit. Treu dem Steffenschen Prinzip der ständigen Fluktuation des Textes, das die "rekonstruktive Leistung des Lesers ständig zugleich provoziert und vereitelt"¹⁷, schlägt aber das hier so vorsichtig Festgestellte auch in das Gegenteil um. So steht der obigen Aussage über die Sprachmanier einer Frau folgende, auf der gleichen Seite stehende und in der Übertreibung ans Groteske grenzende Schilderung gegenüber: "Die Wirtin neigt sich ihr entgegen, lauscht mit verkniffenen Augen und klaffendem Mund" (S. 123). Dieser Autor, so werden wir später noch ausführlicher feststellen, spielt stilistisch auf allen Registern, und diese Widersprüchlichkeit verdeutlicht das Prinzip nur.

Andererseits setzt der Erzähler sich selbst als Autor oder besser als 'verfehlter' Autor agierend in den Text ein. Als solcher versucht er vergeblich, zum Schreiben zu kommen. So legt er alles Material auf dem Tisch zurecht: "zwei dicke Stapel, eine dünne Mappe" (S. 90), aber dabei bleibt es. Manchmal allerdings ist er ausnahmsweise sehr beschäftigt: "Beschäftigt wie ich es zuzeiten war" (S. 20/21). Wir wissen nur nicht genau, ob bei diesem letzten Zitat das Schreiben gemeint ist. Im großen und ganzen ist der Erzähler als Autor aber eine Versagerfigur. Er schiebt die Arbeit immer vor sich hinaus und lenkt sich durch Spielchen und Entschuldigungen ab:

"Ich bin leicht ermüdbar, jetzt leichter als je. Das fördert mich nicht gerade bei der Ausführung meiner Vorhaben. Alles ist bereit oder ließe sich doch jederzeit bereit machen. Manchmal baue ich sogar einen ziemlich großen Spiegel vor mir auf, um zwischendurch, zur Entspannung, eine Grimasse sehen zu können, ... Aber ich bin bis jetzt kaum über ein paar Ansätze hinausgekommen, die ich inzwischen fast alle wieder verworfen habe." (S. 94/95)

Dieser Erzähler-Autor hat Angst vor der eigentlichen Arbeit, die ja über seine Fähigkeiten negativ oder positiv entscheiden würde. Er tröstet sich

eher damit, daß er ja alles verfügbar habe, was notwendig sei. Andere scheinen genausowenig an ihn zu glauben, wie er an sich selbst. "Das war es, was ich von mir erwartet hatte. Bei einem wie dir war das zu erwarten. Ich hätte nichts anderes von Ihnen erwartet." (S. 91)

Die Selbstreflexion eines Autors schließt auch den Leser ein, den der Erzähler hin und wieder direkt oder indirekt anspricht. Dies tut er u.a. durch das familiäre "Du". Hier gibt er eine detaillierte Ortsbeschreibung:

"Du bist jedoch vielleicht nur noch wenige Schritte von dem Punkt entfernt, an dem sich herausstellt, daß der Pfad auf dem du gehst, schmal wie er ist, nach zwanzig, dreißig Schritten an einer Sendung, einem Tal im Tal, endet, und kurz bevor du den Rand dieses Einschnitts erreichst, wirst du die ziegelroten Flächen sehen" (S. 25; Hervorhebung von mir).

Es folgt keine weitere Bezugs-Person, so daß diese Anrede sich direkt an den Leser zu wenden scheint. Der Erzähler wendet sich auch mit einer direkten Einladung zum Ratespiel an den Leser:

"Ich wußte nicht wie sie hieß, hatte nur läuten gehört, daß sie aus einer Stadt des nördlichen Nachbarlandes des nördlichen Nachbarlandes oder des nördlichen Nachbarlandes des nördlichen Nachbarlandes des nördlichen Nachbarlandes stammte. Den Namen dieser Stadt? Raten Sie." (S. 81)

Der Erzähler gibt dann noch einen überflüssigen Buchstabenhinweis. Nach diesem Zitat möchte der Leser den Autor fast verwarnen wegen groben Unfugs und Übermuts, denn war mutet er ihm zu? Das Unmögliche, formuliert in unsinniger Manier! Eine Rezensentin bemängelt: "Die Emanzipation des Textes von Eindeutigkeiten, festen Zusammenhängen, Aussagen, sie könnte wie eine provozierend sterile Manier wirken, die den Leser zum Narren hält."¹⁸ Auch der folgende Einschub, eine Art "mise-en-abyme"¹⁹, da er die Gesamtstruktur des Textes spiegelt, scheint dem Leser eine Möglichkeit der Interpretation des Textes aufzuzeigen, nur um dieser dann zu widersprechen.

"Die Gruppierung dieser Dinge ... scheint nicht zufällig zustande gekommen zu sein. Sie erweckt vielmehr den Eindruck, als habe einer mit ihrer Hilfe die Anordnung bestimmter Körper in einem bestimmten Raum ... rekonstruieren wollen" (S. 45, Hervorhebungen von mir.)

Und dann wird vom Erzähler zum Ende des Zitats festgestellt:

"was ich aber eigentlich nicht glaube." (S. 45/46)

Der Leser wird verunsichert und auch verstimmt, so auch durch vordergründige Wortspiele, z.B. "es war eine Darbietung, der unverkürzte Anblick ihres gebräunten Arms, wirkungsvoll und dazu bestimmt, zu gegebener Zeit auch gehörig wirksam zu werden." (S. 80; Hervorhebung von mir.)

Natürlich kann der Erzähler mit diesen Mitteln der direkten Kommunikation mit dem Leser diesen auf seine dauernde Präsenz aufmerksam machen. Er tut es häufig aus einer ironischen Distanz heraus, als handelte es sich dabei einfach um Spielchen, die ihm selbst Spaß machen und so besser auch dem Leser!

Personen-Konstellationen

Wie verhält sich der Erzähler gegenüber den Personen seiner Umgebung? Als Beobachter beschreibt er das Äußere dieser Personen, ihren Gestus und ihre Gespräche. Manchmal identifiziert er sich auch mit seinen Figuren oder tritt ihnen sehr nahe. Personen werden auf einem individuell-persönlichen Niveau, aber auch gleichzeitig allgemein, in der 'Menge' untergehend dargestellt. Die Wiedergabe eines individuellen Äußeren oder einer Bemerkung bleibt in der Regel im Unverbindlichen und Anonymen stecken, denn die Einzelpersonen haben keinen Eigennamen. Personalpronomina folgen einander übergangslos und werden zu Trägern wiederholter, ähnlicher, abgewandelter oder neuer Merkmale; das Einzelne-Konkrete setzt sich in der Serie fort.

Bei dieser Steffenschen "Dialektik" einer Fluktuation "in der Struktur des Textes"²⁰ konkretisieren sich das Allgemeine sowie auch das Besondere als Information, als Sprachmaterial, tragen aber nicht zur Identifizierung von Personen bei. Diese zu vereiteln ist sein erklärtes Ziel:

"die Einzelheit, der isolierte Vorgang, das Handlungsfragment, Indizien der Individualität werden gehäuft, gelegentlich bis zur Anomalie zugespitzt, ohne daß die nahegelegte Identifizierung der Personen gelingt."²¹

St setzt verschiedene stilistische Modi und Tempora ein; Personen werden in 'realistischer', 'naturalistischer' und grotesker Manier gesehen. Nicht nur

ihr Aussehen und ihr Gestus, und darin unterscheidet sich St von den anderen hier behandelten NR-Autoren, sondern auch ihre verbalen Äußerungen werden erfaßt und stehen gleichberechtigt neben anderen Fakten zur Person.

Durch die Fluktuation zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen bleiben Einzelpersonen anonyme, gesichtslose Gestalten, die jederzeit wieder in der Menge untergehen können. Es ist daher schwierig, wenn nicht unmöglich, Individuen herauszustellen. Der Text läßt jedoch Personen oder Personen-Konstellationen erkennen, die mehr oder weniger oft und detailliert beschrieben werden. Dadurch entsteht eine gewisse Hierarchie, die allein zur Identifizierung der Personen dienen kann. Wir wollen im folgenden den Versuch einer solchen Identitätsparade machen.

- Personen-Konstellationen - Paare

Eine solche Konstellation, die dem Erzähler näher zu stehen scheint und über die wir mehr erfahren, besteht aus einer jungen Frau, einer alten Frau und einem Kind. Zu diesem Trio scheint der Erzähler zu gehören, oder zumindest wohnt er auf dem gleichen Stockwerk: "Die Wirtin hatte uns, Nora, die junge Frau, die alte Frau, das Kind und mich im Erdgeschoß des Hauses untergebracht." (S. 18) Es ist nur die Gruppen-Konstellation mit Kind, die im folgenden Zitat auf die gleiche Gruppe schließen läßt bei ihren Spaziergängen in die engere Umgebung: "die junge Frau und das Kind, die Alte, die beiden Frauen, die Alte und das Kind, die Frauen und das Kind. Unsere gemeinsamen Ausgänge waren bald seltener geworden." (S. 66; Hervorhebung von mir.) An dieser Stelle fehlt der Name Nora; die Gruppe ist sprachlich in ihre möglichen Personen-Varianten aufgeteilt. Das Besondere der Namensnennung wird hier erweitert durch die allgemeine, unverbindliche Bezeichnung und eine definitive Identifizierung Noras unmöglich gemacht. Wir können nur mit Gewißheit sagen, daß es sich um eine Frau handelt, mit der der Ich-Erzähler in Beziehung tritt, und diese Beziehung wird gleichermaßen aus der persönlichen Erfahrung und dem sprachlichen Bewußtsein heraus reflektiert.

Bei der nächsten Konfrontation Erzähler : Frau handelt es sich um die Endphase eines intimen Verhältnisses, in der die Partner nicht mehr miteinander reden können. "Wenn die Partie zu Ende ist, kann man ebensogut den Mund halten." (S. 69) An der gleichen Stelle monologisiert der Erzähler: "Würde sie andernfalls nicht wieder mit ihren Fragen beginnen, die ich nie beantworten konnte?"

Und dann:

"Die du nicht beantworten wolltest. Jetzt, wo alles vorbei ist, könntest du es ja sagen, würde sie sagen ... Nein, ich schwieg, sie schweigt, wir würden schweigen." (S. 69, Hervorhebungen von mir.)

Diese hypothetische Annahme des Erzählers schließt vergangene Erfahrung mit ein, in der Form einer erinnerten direkten Rede entweder der Frau oder aber eines Eingeständnisses seiner selbst.

Durch diese wechselseitige "Ich":"Du"-Ansicht derselben Problematik entsteht eine alternative Einstellung zum Thema, sprachlich gelöst durch die wechselnden Personalpronomina, Modalverben und Tempora/Modi. Sprache modifiziert also ein- und dieselbe Sache, und St macht diesen fundamentalen Vorgang deutlich durch den dialektischen Einsatz von Inhalt und Form. Der 'Inhalt' selbst ist minimal, Schweigen besiegelt dieses Verhältnis, was durch die Präteritum-Präsens-Konjunktiv-Folge noch unwiderruflich unterstrichen wird. Schweigen oder Verständigungsschwierigkeiten werden zum Inhalt des Dialogs bei diesem Verhältnis:

"Ich sagte, ich sah, daß du mich nicht hörtest oder nichts verstehen konntest. Ich sah es an ihren Augen. Du sagtest nichts, sagte sie, nicht einmal hast du etwas gesagt, die ganze Zeit. Deine Augen waren starr, gerötet. Das kannte ich. Ihre Augen waren starr, gerötet, ohne Glanz. Zuerst konnte ich nichts verstehen. Du sprachst undeutlich" (S. 70).

Beide können einander nicht verstehen. Das Thema wird variiert durch die Dialektik des Personal- sowie des Possessiv-Pronomens in direkter und indirekter Rede, mit Intervention des Erzählers. Hier wird ein technisch-formaler Aspekt, das akustische Nicht-Hören, dem problematischen 'Inhalt' der Beziehung, dem Nicht-Verstehen, gleichgesetzt. Die formalen Schwierigkeiten auf beiden Seiten reflektieren direkt den Zusammenbruch der Beziehung.

Gleichzeitig spiegelt die Dialektik stilistischer Mittel wie des Einsatzes direkter und indirekter Modi und unterschiedlicher Personalpronomina die Einstellung des Autors zu seinem Material: Der Ich-Erzähler wird einerseits zu einer Person innerhalb des 'Geschehens' und andererseits nimmt er davon wieder Abstand, indem er die andere Person (oder auch sich selbst) indirekt beschreibt.

Das 'Besondere' unseres Zitats geht über ins Erweiternde der dialektischen Betrachtung, die weiterhin aufgelöst wird durch das Allgemeine, die Nivellierung in den anonymen Wiederholungen der Frau:Mann-Konstellationen, also in der Serie. Wir wollen noch einige Beispiele der serienmäßigen Anlage der Frau:Mann-Beziehungen geben, um das Prinzip zu veranschaulichen.

Der Ich-Erzähler trifft wieder auf eine Frau, die offensichtlich verzweifelt ist, da sie mehrmals wimmert und zu schluchzen scheint. (S. 73) Auch hier ist trotz unablässigen Redens das Gesprochene unverständlich. Das Äußerliche, die Umstände beschreibende Element hat wieder Vorrang vor dem Inhaltlichen: Die Geräusche und die Körperbewegungen der Frau werden geschildert, aber ihre Probleme nicht ausgeführt. Der Ich-Erzähler überrascht an dieser Stelle durch eine Gewaltfantasie beim Anblick der Frau: "Es lockte einen, die Hand niedersausen zu lassen, ein Schlag und erledigt." (S. 72) Seine Außenseiter-Position ist jedoch nur scheinbar und versteckt sich hinter dem unpersönlichen "einen". Wir ahnen mehr die Spannungen in dieser Beziehung, als daß wir darüber etwas Konkretes erfahren. Diese Konfrontation von zwei Personen löst sich auf und geht nahtlos über in eine Gruppenansammlung, in der die Frau sich auch befindet. Anschließend kehren wir zurück zum tête-à-tête der Frau und des Ich-Erzählers. (Es ist aber nur anzunehmen, also nicht absolut sicher, daß es sich um die gleiche Frau handelt.) Der Wortwechsel ist jetzt zum Teil als Fragment verständlich, und diesmal wird die Problematik der Frau in indirekter Rede kurz und prägnant mitgeteilt: "Denke denn jemand an das Kind? Das sei es, wofür sie sich

am Leben erhalten müsse, nur das, nur dies noch" (S. 74). Trotzdem gibt es wieder, wie im obigen Zitat, auditive Schwierigkeiten. Der Ich-Erzähler "redete ziemlich viel. Wie sie denn dazu käme, zu glauben, sie, sie, sie sei berufen das Kind, ein Kind, unter ihren Schutz zu nehmen?" (S. 74; Hervorhebung von mir.)

Dieser Ich-Erzähler wirkt im Kontrast zu der verzweifelten Frau als ein unbeteiligter Beurteiler der Situation, durch seinen Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Persönlichen zum Rhetorischen. Das bei einigen Frauen der Serie unterschwellig oder offen vorhandene Drama wird jedoch nie weiter ausgeführt. Es bleibt unterdrückt in der Banalität des Gesprächs und in der Stilisierung. Die Distanz des Erzählers zu dieser Frau und ihren Problemen wird noch weiter betont durch einen ironischen Selbst-Kommentar: "Ich bot ihr den angewinkelten Arm, wobei ich die Hacken zusammennahm wie ich bemerkte" und durch seine banale Beschäftigung: "Ich unterhielt mich damit, sie [Kosmetika und Medikamente] umzugruppieren." (S. 75) Das klingt wie Hohn, angesichts der ganzen Situation. Der Erzähler distanziiert sich immer wieder von den Subjekten, mit denen er eine persönlich-intime Beziehung zu haben scheint, indem er durch Objektivierung zu einem gleichgültigen Beobachter der Szene wird.

Er verläßt das Menschlich-Problematische zugunsten einer Liste des Zimmer-Inventars. Dann scheint der Text völlig stilistisch zu entgleisen: "Sie" liegt in einem Vier-Pfosten-Bett, "das Gesicht mit einem Lächeln wie mit zerlassener Butter beschmiert." (S. 76) Dieser Vergleich scheint genauso wenig in den Kontext zu passen wie die darauffolgende Wahrnehmung der Frau in

"diesem Halbdunkel, das die Konturen der hellen, fast weißen Gestalt auflöste und sie dafür mit einer rauchfarbenen Aura umgab, in der sie hoch über dem mit einer blauen oder schwarzen Decke bezogenen Bett zu schweben schien." (S. 76)

Die romantisch-kitschige Vision schlägt dann übergangslos um in eine naturalistische Sicht:

"Ihre Lider waren geschlossen, manchmal rührten sich die Augäpfel, große knöchorige Kiesel in tief ausgewaschenen Mulden, unter der dünnen, blauen, gerillten Haut. Die Wangen waren eingefallen, eingesogen wie in starkem Schmerz, ihr warmer übelriechender Atem, der mich am Mund traf, ging heftig,

laut, stoßweise ... Ein scharfer Schweißdunst stieg aus ihren Achselhöhlen, von den fast zitternden spärlichen Haarbüscheln auf, in denen es da und dort von feinen Funken zu leuchten schien, so wie es noch lange nachglüht in der Asche eines verbrannten Papierknäuels" (S. 76/77).

Der Ich-Erzähler befindet sich jetzt ganz nah an seinem zu beschreibenden Subjekt und endet in poetisierter Verklärung eines naturalistischen Details. Haben wir es bei dieser Frauen-Folge immer noch mit der selben Frau zu tun, stilistisch variiert als 'realistisch' verzweifelte Frau, romantische Traumerscheinung, kranker Mensch mit physischen Ausdünstungen in naturalistischer und vulgär-poetisierter Manier? Wir können nur feststellen, daß ein Frauenbild in einer übergangslosen Folge unterschiedlicher stilistischer Techniken immer wieder neu und variiert präsentiert wird. - Wir haben so ausführlich zitiert, um die erstaunliche Folge vielfältiger, scheinbar heterogener Wahrnehmungen und Ereignisse aufzuzeigen, die typisch für St' "dissonante Struktur des Textes"²² ist. In dieser Fluktuation von Versionen ohne jegliche Absätze im ganzen Text besteht trotzdem jede einzelne für sich ebenso wie auch als Teil der ganzen Folge.

Bei den obigen Zitaten war der Ich-Erzähler der jeweilige Partner einer Frau, die Nora war oder die Nora hätte sein können, jedenfalls eine Frau mit persönlichen Problemen. Es gibt aber eine 'Serie' von Beziehungen des Ich-Erzählers mit Frauen, die sich hauptsächlich durch ihren erotisch-sexuellen Charakter auszeichnen. Er sieht "diese Frau, die ich nie gesehen hatte" (S. 78) und imaginiert eine mögliche, leichte Eroberung in ihr.

"Dabei zeigte sich ihr weit ausgestreckter nackter Arm in einer perspektivischen Verkürzung, die äußerst wirkungsvoll und mutmaßlich auch auf diese Wirkung berechnet war. Wirkungsvoll, sage ich, und ich sage wahrscheinlich auch wirksam, in dem Sinn, daß ich mich ihr augenblicklich, meinem Blick folgend, sozusagen an ihrem Arm entlang, genähert hätte und ihr somit spätestens schon in der Nacht desselben Tages in die Arme gefallen wäre, wie man sagt, die offenen, dann sich schließenden Arme" (S. 78)

Diese Wahrnehmung betont nicht nur das erotische Element der Armbetrachtung, sondern macht auch gleichzeitig auf das sprachlich-formale Element aufmerksam durch das Wortspiel Arm : Wirkung. Wieder haben wir diese Ambivalenz

Thema und Medium in seinen Spielformen. Der Ich-Erzähler weiß aber, "daß mir die Lust zu diesem Spiel ohnedies bald vergehen würde, wie immer." (S. 79)

Dieses Spielmotiv zieht sich durch alle Schichten des Textes und entspricht der Grundeinstellung des Erzählers zu seiner Umwelt und der Manipulation seines Materials. In diesem spielerischen Sinne wird das sexuelle Erlebnis nur imaginiert und nicht ausgeführt.

"...und die Partie hätte begonnen, die mit meinem Sieg, mit ihrer Niederlage, also ihrem Triumph, nämlich damit geendet hätte, daß sie abgekippt wäre, im ersten passenden Moment, den immer noch strammen Steiß à la Anopheles claviger erhoben oder die dünnen Beine zappelig in der Luft, der wieder einmal von zweierlei Ausdünstung erfüllten Luft eines halbdunklen Zimmers." (S. 82)

Der imaginierte sexuelle Akt trägt hier leicht groteske Züge durch das Insektenbild.

An anderer Stelle beobachtet der Erzähler ein Paar im Café. Ein Mann nähert sich einer Frau: "Er griff, und ich wußte es, nach ihren Brüsten, deren eine, ich wußte das alles, fast ganz entblößt und weiß und glatt war" (S. 156). Der Ich-Erzähler ist jetzt nicht mehr der direkte Partner in der Beziehung, sondern es gibt eine 'Er-Figur', die jedoch wieder zurückverweist auf die Ambiguität des Ich-Erzählers, der sich mit dem "Er" durch sein genaues Wissen um die Vorgänge identifiziert. Die Frage, ob es sich hier um zwei Männer oder nur um einen handelt, bleibt offen.

Der Ich-Erzähler ist auch einmal mitfühlend und identifiziert sich mit seiner Figur: Ein Mann und eine Frau haben eine Auseinandersetzung im Café, die im crescendo-Modus abläuft. Sie spricht immer lauter und dann schreit sie, aber "obgleich sie fast schreit, bleiben ihre Worte unverständlich." (S. 145) Dann wird aber kurz Inhalt vermittelt, fast leitmotivisch durch die prägnante Form und Wiederholung: "Dann höre ich sie deutlich sagen, du bist ja geisteskrank, sage ich. Eine Stimme, die die ihre sein muß, sagt laut, schallend, bist du denn geisteskrank, frage ich." (S. 144) Das Fehlen der Anführungszeichen erschwert hier wie auch

im restlichen Text das Lesen. Dann identifiziert sich der Erzähler mit den Gefühlen dieser Frau: "Man spürt es in den eigenen Füßen, wenn man es sieht, ich fühle die klammernde, sich verkrampfende Anstrengung von den Zehen bis in die Schenkel hinauf." (S. 144)

Bei diesen Beziehungen ist die "nahegelegte Identifizierung der Personen"²³ nicht möglich, ebensowenig wie bei solchen, die sich in kurzen, karikierten Beschreibungen erschöpfen: Eine "Sie" begrüßt den Erzähler an seinem Tisch im Café mit einer Reihe von knappen Verbeugungen (S. 148), die sie in theatralischer Manier vor- oder ausführt. Diese Bewegungen bleiben im Grotesk-Marionettenhaften stecken. St stößt weiter ins Groteske vor, wenn sein Erzähler Paare beim Tanz folgendermaßen beschreibt:

"die Damen die Brüste hingewölbt über die widergewölbten Bäuche der Herren, die Herren den einen Arm mit dem anderen der Damen aufgezogen wie ein spitzes Segel, Wimpel die Hände" (S. 151).

Dieses Bild scheint einer George-Grosz-Karikatur recht nahezukommen.

Der Text fluktuiert nicht nur zwischen dem Besonderen und Allgemeinen, dem Einzelvorgang mit individueller, wenn auch fragmentarischer Information und der Anonymität der Serie; er schafft zahlreiche Querverbindungen durch Entsprechungen stilistisch-grammatischer Formen (Variationen der Personal-Pronomina, der Modi/Tempora). Die Beziehung Mann : Frau geht, wie St es ausdrückt, "von Mal zu Mal andere zeitliche, räumliche und personelle Beziehungen ein".²⁴ Diese bleiben vermischt.

"Unbestimmbar bleibt alles, was er sieht, obwohl sein Blick mit intimer Genauigkeit körperliche Einzelheiten, seelische Reaktionen, Verhaltensweisen und Milieudetails erfaßt, wird nichts zusammenhängend verfügbar ... Ein Schwebezustand entsteht"²⁵.

- Einzelpersonen

Außer diesen Mann:Frau-Konstellationen erscheinen im Text Einzelpersonen mit Vornamen und ohne, die wie die Paare rollenhaft erscheinen, in kurzen, individuellen Auftritten, die sich nicht in ein kohärentes Ganzes einfügen

lassen. Diese Einzelpersonen erzählen etwas von sich, oder etwas wird über sie von anderen berichtet. Der Ich-Erzähler fungiert dabei als Augen-Ohrenzeuge und als Dokumentar des Verständlichen (oder Unverständlichen). Episoden-Fragmente werden also in direkter und indirekter Rede vom Erzähler niedergeschrieben. "Mary" ist eine langsame und ungeschickte Bedienung im Café, über die der Erzähler (S. 116) sowie die Gäste in direkter Rede ihre Meinung abgeben (S. 122). Dann ist von einer "Maria" als Bedienung die Rede (S. 126). "Mary" oder "Maria" - wir wissen nicht, ob es sich um die gleiche Bedienung im gleichen Café handelt. Was konkret wird, sind die jeweiligen Beschreibungen der Örtlichkeit und der Ungeschicklichkeiten der Bedienung bzw. ihres 'unmoralischen' Verhaltens ('sie' verläßt ihre Arbeit, um sich mit Männern zu treffen!). Die genaue Beschreibung der individuellen Episoden in beiden Fällen ("Mary" oder "Maria") wird später variiert und kontrastiert mit Unkenntnis und mit verschwommenen, ungenauen Formen. Unklarheit folgt auf Klarheit der Wahrnehmungs-Einstellung, Ungewißheit auf Gewißheit und Konfusion entsteht. So kennt sich der Erzähler in diesem Lokal nicht mehr aus:

"Jemand hat das Fernsehgerät abgeschaltet. Wer? Der Wirt, wenn der der Wirt ist, oder einer vom Personal. Eine vom Personal oder die Wirtin, wenn die die Wirtin ist ... Die Kellnerinnen lehnen unbeschäftigt an der langen, kahlen, beleuchteten Theke" (S. 146).

Genaue zeitliche und räumliche Relationen zwischen Personen und Örtlichkeiten bleiben unklar und verwischt. Wir wissen nicht, zu welcher Zeit der Erzähler den Wirt des Cafés und die Bedienung kennt oder nicht kennt und in welchem speziellen Café diese arbeiten. Diese Dimensionen werden ausgespart. Das Erleben des Erzählers, ob in der Erinnerung oder in der unmittelbaren Wahrnehmung bleibt spontan und ungeordnet. Wir müssen uns mit seinem pauschalen Resümé zufriedengeben: "Alles das habe ich erlebt, hier, im Lauf der Jahre, einiger Jahre immerhin schon." (S. 177)

Der Erzähler hört anderen zu, die sich erinnern, z.B. einer alten Frau, die an ihr Hausmädchen denkt, eine "Julia" oder "Johanna", die sich in derber Weise betragen hatte, indem sie vom Erntewagen hinunter urinierte: "Da habe sie mit einemmal den Rock gehoben und es einfach laufen lassen, wahrhaftig, beinahe in die halb offenen Münder und die weit geöffneten Augen hinein." (S. 53) Das Derb-Groteske dieses Bildes sticht aus dem Text hervor und betont dessen dissonanten thematisch-stilistischen Aufbau.

Es ist ironisch, daß die explizite Namensnennung genau so wenig zur Identifizierung der Personen beiträgt wie es ein anonymes Personalpronomen getan hätte. Das demonstriert der Erzähler noch mehrmals, auch mit recht exotischen Vornamen wie "Olivia" (S. 55), "Ophelia" (S. 56) und "Octavia" (S. 57). Aber diese Namen haben keinerlei Bedeutung über den einmaligen unmittelbar-banalen Zusammenhang hinaus. Sätze wie "Nein, mit Tee allein ist da nichts getan, Olivia" (S. 55) oder "In der Stadt? fragt Octavia" (S. 57) bleiben isolierte Sprachfetzen.

Manche Personen werden nur ihrem professionellen Status nach bekannt. Einen "Carlos" lernen wir als Gast im Café kennen und erfahren, daß er Tennisspieler (S. 99) und Jazzmusiker (S. 162) ist. Eine Wirtin erscheint auch auf der Szene mit ihrer kurzen 'Einlage', die sich auf das Kindergebären und auf ihre familiären Sorgen beschränkt. Die Gäste sind ihr Publikum, zu denen natürlich der Erzähler gehört. In unmittelbarer Modi/Tempora-Folge kommt es manchmal zu ungeschickt klingenden Formulierungen: "Die alte Frau, die den Raum verlassen hat, hätte wahrscheinlich den Raum verlassen." (S. 68) Indikativ und Konjunktiv sind hier so eng miteinander verquickt, daß das unmittelbare Verständnis obskur wird. Die grammatische Konstruktion sowie ein 'theoretisches' Verständnis sind jedoch auf beiden Ebenen möglich. Hier wird der Text "Künstlich zum Geheimnis", konkret Feststellbares wird "konjunktivisch in Frage gestellt"²⁶, wie L. Romain bemerkt. Künstlichkeit, der Form zuliebe.

Die Wirtin wird in einer dreifachen Tempora-Folge erfaßt:

- a) "Sie wird in den Wald gegangen sein, über die Brücke, mit dem Kind."
 - b) "Sie ist einfach gegangen." c) "Sie geht einfach." (S. 39)
- Durch diese drei Alternativen kann der Text hypothetisch, als erfolgte Aktion oder als Eigenart/Gewohnheit etc. verstanden werden. Diese Varianten geben dem Text formal zusätzliche Breite, entziehen ihm aber jeglichen aktuellen Informationswert über eine erfolgte Handlung.

Nicht nur Bilder, sondern auch Worte interessieren den Steffen-schen Erzähler. Darin unterscheidet er sich wesentlich von B und W, die vorwiegend 'innere' Vorgänge und Wahrnehmungsweisen wiedergeben und Gespräche anderer Personen, wenn überhaupt, nicht zitieren, sondern diese ausschließlich aus der Perspektive ihrer Hauptpersonen den Erscheinungsformen nach beschreiben.

Die 'Personenparade' findet ihren Ausgangs- und Endpunkt in Gruppen-Konstellationen, die sich ständig bewegen, sich aufzulösen scheinen und wieder zusammentreffen, in gleicher oder veränderter Konfiguration, wie bei folgendem Gespräch, wo es um die grundsätzlichen Gruppierungen geht: "Einmal so schien es, sprachen sie von einem Mann und einer Frau, dann wieder von einer Frau und zwei Männern, von drei Männern, drei Frauen, zwei Frauen, von einem Mann." (S. 139) Jeder Versuch des Lesers, eine Identifizierung der Gruppen oder benannten Einzelpersonen herbeizuführen, wird durch die fragmentarische, episodenhafte Anlage des Textes sowie durch seinen anonymen Serien-Charakter frustriert. Auch durch zusätzliche Modi- und Tempora-Variationen wird jeglicher Versuch der Rekonstruktion einer 'Handlung' vereitelt. Trotzdem ist eine gewisse Hierarchie gegeben, indem gewisse Gruppen bzw. Einzelpersonen einen größeren 'Lebensraum' als andere vom Autor durch Wiederholung bzw. Variation oder durch die Länge der Episode zugewiesen bekommen.

Bewegung und Stillstand

- Teilperspektiven bei Menschen

Wir haben uns oben mit Personen-Gruppen und Einzelpersonen im Hinblick auf ihre Konstellationen beschäftigt. Dabei wurde außer der Beschreibung des Äußerlichen besonders auch die akustische Situation relevant, das Gesprochene. Wir wollen jetzt noch auf den visuellen Sinn des Erzählers eingehen, und zwar auf Teilperspektiven, die immer wieder betont werden.

Die beschränkte und unvollkommene Sicht des Erzählers wird durch ein wiederkehrendes Bild leitmotivisch veranschaulicht: den nur einen Spalt weit geöffneten Vorhang (S. 8, 12, 41, 77). Die Teilperspektive ist eine typische Sehweise für den Erzähler. Er sieht andere grundsätzlich nur partiell und nie im Ganzen. Sein Blick gleicht der Bewegung einer Kamera, die am menschlichen Körper entlangwandert, mit gezielter Nah- bzw. Ferneinstellung. Dabei werden Gesichter fast überhaupt nicht beschrieben, Identitäten also auch hier vermieden, dafür aber Arme, Hände, Beine, also die beweglichen Extremitäten des Körpers. Eine Frau wird durch ihre dünnen Arme identifizierbar, ein Mann durch seine dicken, behaarten Arme: "Von ihr wurden nur hin und wieder die Hände, die mageren gebräunten Unterarme sichtbar [...] seine schweren Arme versperreten ihr nach beiden Seiten den Ausweg." (S. 156) Wieder in einem Lokal fährt "sie" (die gleiche?!) ihm "mit überraschender Schnelligkeit ihrer dünnen Unterarme" (S. 43) unter den Pullover. Die Bedienung im Café wird aufgrund ihrer manuellen Geschicklichkeit, also ihrer Handbewegungen, positiv beschrieben: "Joes breite, schwere, behaarte Hände haben die Geduld, auf die es ankommt" (S. 114).

Arme und Hände in Bewegung und Stillstand sind Bestandteil einer Serie, die die Spannung und Austauschbarkeit dieser Polaritäten zum Thema hat. Beim Tanz haben "die Herren den einen Arm mit dem anderen der Damen aufgezo-gen wie ein spitzes Segel, Wimpel die Hände" (S. 151). Dieses

geometrische Bild hat nicht nur einen grotesken Effekt, es bringt die bewegte Szene gleichzeitig zur momentanen Erstarrung. Ein sich zu der jungen Frau hinunter beugender Mann wird so beschrieben: "sein Arm im schwarzen Ärmel ragt wie ein Schenkel eines Insekts in spitzem Winkel über seiner Rückenlinie auf." (S.154) Auch die Bedienung verkörpert beide Elemente der Bewegung und des Stillstands:

"Ihre kleine Gestalt mit dem schmalen Oberkörper streckt sich so gut es geht. Im Rücken ihres weißen Leinenkittels, unter dessen Saum die starken blaugeäderten Kniekehlen sichtbar werden, entstehen vier, fünf diagonale Falten, die sich an der Schulter des hochgereckten Arms bündeln." (S. 130)

Hier wird die Bewegung kontrastiert mit der starren Bündelung der Kittelfalten. Es sind rein sprachliche Formen, teilweise durch Vergleiche evozierte Bilder, die das Aktionsbild modifizieren und in sein Gegenteil umwandeln.

Der bewegliche Mensch par excellence im Text ist der Tennisspieler auf den Plätzen. Bei ihm spannt sich beim Aufschlag

"sein Hemd in straffen Faltensträngen vom Gürtel über Brust und Schlüsselbein zum erhobenen Arm wie ein Bündel blechener Röhren, das Detail einer Maschine, die er nun ist, an object not in motion" (S. 105).

Die Spielbewegung setzt sich zusammen aus der Gesamtzahl dieser einzelnen erstarrten Momentanaufnahmen: "Dasselbe Bild, dasselbe Bündel, noch einmal." (S. 105)

Diese Bilder gestraffter Spannung bei dem Leinenkittel (Bedienung) oder dem Arm des Tennisspielers erinnern sehr an den Kubismus eines Fernand Léger, der den menschlichen Körper aus Röhrenteilen zu konstruieren scheint, wie eine 'Maschine'. Anthropomorphe Sprache, Adjektive und Metaphern der Geometrie und der Erstarrung schlagen die Brücke zwischen dem Lebendigen (Subjekt) und dem Toten (Objekt). Wort-Konstellationen, also Sprache selbst, schaffen auch neue Beziehungen zwischen den Menschen und deren erstarrtem Abbild, eine Subjekt:Objekt-Konfiguration in der Form des Standbildes, der Skulptur.

- Teilperspektiven bei Standbildern

Das Wechselspiel zwischen der Animierung eines starren und der Erstarrung eines lebendigen Bildes findet zwischen Mensch und seiner plastischen Konfiguration statt. Eine Bewegung, ein Ausdruck werden in der Fixierung durch die Skulptur oder durch die Sprache 'verewigt'; dem Bewegungsablauf wird Einhalt geboten und ihm Dauer verliehen. Dadurch gewinnt das Bewegungs- oder Ausdrucks-Detail eine plastische und zeitliche Dimension.

Diese Spannung zwischen Bewegung und Stillstand in ihrer zeitlichen Dimension beschäftigt auch C. Simon in seinem Werk. In Le Palace z.B. kontrastiert er ein Forscher-Standbild mit der Geschwindigkeit eines Autos. Beide Objekte werden aber erst 'lebendig' durch die Wahrnehmung und Reflexion des Beobachtenden. Diesen Vorgang finden wir auch bei St immer wieder. Nur bleibt bei ihm die Thematik im Konkret-Alltäglichen stecken. Eine ganze Serie von Standbildern durchzieht St' Text. Auch hier, wie beim Menschlichen, ist die Identifizierung des Standbildes trotz Beschreibung nicht eindeutig möglich.

Die Serie der Standbilder beginnt mit dem "Standbild eines aufschlagenden Spielers", (S. 12) einer bronzenen Statue vor dem Eingang des Platzes. Dieser definitiven Benennung der Figur steht eine spätere hypothetische Version gegenüber, die den ersten Eindruck in Frage stellt und in der Beschreibung weiter ausholt. Die Figur scheint sich jetzt zu bewegen:

"Vor dem gelben und grünen Hintergrund scheint die Bronzefigur über das Rasengeviert auf das Tor zu den Plätzen zuzuschreiten. ... Die Hände des Mannes, zu große Hände im Verhältnis zu seinem kleinen Kopf, die weit nach hinten ausholende rechte und die zur Schale geformte linke, die, wenn er ein Spieler wäre, die Servicebälle hielte, die Hände befinden sich in der gleichen Höhe. Auch der Annahme, seine Pose entspräche einer möglichen Aktion im Spiel, stünde manches entgegen. Vor allem fehlt dem Gesicht der Ausdruck der Aufmerksamkeit, mit der man den Gegner beobachtet, es fehlt den Augen der auf den Ball fixierte Blick. Dieser Spieler mit dem träumerischen Gesichtsausdruck scheint keinen Gegner zu haben, und ein Spieler ohne Gegner, ist das ein Spieler, in einem Spiel wie diesem" (S. 170/171).

Die Spekulation, ob es sich bei dieser Standfigur um einen Spieler handelt oder nicht, wird noch fortgesetzt und endet im Eingeständnis des Erzählers,

daß es ihm nicht möglich sei, "Klarheit zu gewinnen über die scheinbare Aktivität einer metallenen Figur" (S. 171). Es ist letzten Endes eine tote Figur, deren imaginäre Belebung spekulativ bleiben muß. Der Erzähler kann auch nicht mit Sicherheit behaupten, daß es sich bei den beiden zitierten Spieler-Figuren um ein- und dasselbe Standbild handelt. Die Beschreibung der Figur ist vielschichtig: Der unkonzentrierte Blick der Figur, "dieser Spieler mit dem träumerischen Gesichtsausdruck" (S. 171) in einem Spiel ohne Gegner scheint ein Sinnbild des Ich-Erzählers selbst zu sein, der ja seine 'Spiele' unter Einsatz aller möglichen stilistischen Mittel durchspielt, ohne jemanden, der ihm widerspräche. Andererseits hat diese Spieler-Standfigur ihre lebendigen Gegenstücke in den Tennisspielern auf den Plätzen, deren Match vom Erzähler beschrieben wird (S. 104-112). Dabei werden Bewegungsabläufe wie Aufschlag etc. genauestens wahrgenommen: Dieses lebendige Aktionsbild schlägt um in ein Standbild, ein "object, not in motion" (S. 105).

Die Echos der Reihe 'Standfigur in bewegter Pose : Tennisspieler' setzen sich auch fort in der Detailbeschreibung der Positur: Wenn es heißt, daß die linke Hand der Figur "zur Schale geformt" (S. 170) ist, so lesen wir später über den Regen, "der einsetzt und aussetzt, einsetzt und wieder aussetzt, als fiele er aus dem Teller einer Hand" (S. 176). Diese Metapher (im letzteren Fall womöglich die Hand des Wettergottes) überrascht, reflektiert aber in beiden Fällen die anthropomorphe, sinngebende Beziehung, die der Betrachter jeweils zum Objekt seiner Anschauung herstellt. Gleichzeitig ist das evozierte Bild ein Gegenstand, der Starre und Unbeweglichkeit betont. Eine weitere Spieler-Standfigur wird nicht mehr in ihrer Arm-, sondern ihrer Beinhaltung gesehen: "Der Spieler hat das rechte Bein so weit wie möglich vorgesetzt, das andere ist zurückgestreckt, nur mit den Zehen berührt der linke Fuß den flachen Sockel" (S. 60/61). Die Variation der Serie macht eine genaue Identifizierung unmöglich.

Wenn nicht die Serie, so ist es die hypothetische Spekulation, die ein Standbild in Frage stellt. Die Armbewegung des "Sämanns oder Schnitters" (S. 52) wird (a) von einer jungen Dame als solche angezweifelt, dann heißt es (b) "wahrscheinlich ist es ein Sämann" (S. 53) und dann: (c) "Möglicherweise ist es weder ein Sämann noch ein Schnitter." (S. 53) Das Urteil über diese Skulptur, die sprachliche Interpretation, variiert, das Standbild selbst dagegen bleibt konkret, erstarrt in seiner Materialität.

Es gibt auch Standbilder, die nur 'für sich' zu stehen scheinen und keine weiteren Entsprechungen in der Struktur des Textes haben. Es handelt sich dabei um konventionellere Denkmäler, wie z.B. der Platz mit dem "Bronzestandbild eines Hirsches" (S. 136) oder das Denkmal, errichtet in dankbarer Erinnerung "an die Rettung einheimischer Schiffbrüchiger durch die Bewohner einer anderen Küste" (S. 87).

Skulpturen sowie auch Sprache sind fixierte Objekte, Zeichen, die nur durch die Aktion differenzierter Wahrnehmung und Interpretation beweglich werden. St zeigt diesen Prozeß in einer Dialektik des Subjekts und Objekts. Er orientiert sich direkt an einem 'menschlichen Objekt', nicht an einem funktionellen Gebrauchsgegenstand, sondern an der Transposition der lebenden, beweglichen Figur in eine Skulptur. Die Betonung liegt auf dem Abbildbaren von Bewegungsabläufen. Nur ein Standbild oder eine Momentaufnahme (wie besonders auch bei B und R-G) können einen Bewegungsvorgang im Detail fixieren - aber dieser Vorgang, inmitten einer Aktions- und Zeitkontinuität unterbrochen, bleibt unvollendet und offen zur Deutung. Die Wechselfolge Aktion : Stillstand gleicht einer ablaufenden Filmhandlung mit Standfotos als rhythmischen Stopps. Die Film/Foto-Analogie entspricht dem literarischen Vorgang. St unterstreicht diese Spannung besonders in seinen Aktionsberichten vom Tennisspiel oder durch andere bewegliche Bilder und deren erstarrter Form, der Skulptur. Eine entsprechende Spannung besteht innerhalb der Gesprächs-Dialektik seiner Figuren, wo das Hin und Her der Konversation formal

für die Bewegung sorgt, diese aber gleichzeitig durch Wiederholungen und Variationen, besonders aber durch das Episodenhafte, Fragmentarische des Textes erstarren läßt.

Es lassen sich keine festen Struktur-Prinzipien herausarbeiten, so wie etwa bei den Regeln eines Spiels. St spielt zur gleichen Zeit mehrere Spiele. In seiner Einstellung zu den Tennisspielen drückt sich die Gesamthaltung des Ich-Erzählers gegenüber seinem Material aus:

"Ich sah ihnen gern zu, verstehe jedoch nicht viel von den Regeln und der Technik des Spiels, Verlauf und Ausgang waren mir gleichgültig. Überdies war meine Aufmerksamkeit keineswegs ungeteilt." (S. 104)

Der Erzähler hält sich schon an einige "Regeln", die er bewußt einsetzt, dann aber scheint seine "Aufmerksamkeit" nachzulassen - und jeglicher Versuch der Identifizierung eines gesamten Struktur- oder Spiel-Prinzips wird frustriert. Auch hier bleibt der Text sich treu: Er will alles unbestimmbar lassen. Es bleibt nur seine fluktuierende Abfolge. Die Standbild-Serie stellt eine Materialisierung des Subjektiven dar. St setzt aber auch Objekte "ansich" ein, die wir jetzt näher betrachten wollen.

O b j e k t e

Das folgende Zitat kommentiert ganz offen die Widersprüchlichkeit und scheinbare Regellosigkeit des Textes, in dem die thematischen Komponenten in ihrem Spiel- und Konstruktionscharakter als 'geregelt' sowie auch als 'ungeregelt' disponiert dargestellt werden. Es handelt sich um eine "mise-en-abyme" der formalen Anlage des Textes.

"Die Gruppierung dieser Dinge [vorher aufgezählte Objekte auf einem Tisch] auf der ziegelfarbenen Kunststoffplatte scheint nicht zufällig zustandekommen zu sein. Sie erweckt vielmehr den Eindruck, als habe einer mit ihrer Hilfe die Anordnung bestimmter Körper in einem bestimmten Raum, vielleicht auch zu einer bestimmten Zeit, rekonstruieren wollen, die Lage bestimmter Gebäude, Wege, Plätze, die Anlage der Spielfelder eines bestimmten Platzes, die Abmessungen einer Markierung, die Positionen der Spicler während einer bestimmten Phase eines bestimmten Spicls, eine bestimmte Konstellation bestimmter Spielfiguren zum Beispiel beim Schachspiel, was ich aber eigentlich nicht glaube. Es ist ebensogut möglich, daß einer der Gäste sich ein Spicl daraus gemacht hat, eine regellose Ansammlung von Objekten in Linien, Doppel-linien und Karrees zu formieren." (S. 45/46; Hervorhebungen von mir.)

Dinge, Lage des Ortes und der Plätze und Menschen scheinen manipulierte, beabsichtigte Spiel-Konstellationen zu sein und dann wieder nur eine zufällige Ansammlung von Objekten! Mit diesen 'scheinheilig' vorgebrachten Zweifeln unterstreicht der Erzähler nur seine ambivalente Rolle als Beobachter und Deuter seiner Umwelt, der über die Zufälligkeit des vorgefundenen Materials reflektiert.

Die Gegenstände in der Umgebung des Erzählers verkörpern auch das Prinzip der scheinbaren Regellosigkeit. Sie sind konkret, funktionell, banal, dreckig-eklig und werden objektiv oder subjektiv, sentimental gewertet. Die Wahrnehmung, Empfindung und Reflexion von Objekten sind so unterschiedlich und vielfältig wie es die Menschen/Statuen-Serien waren. Mensch und Objekt (Gebrauchsobjekt) koexistieren, wobei der Mensch zwar zum Teil das Objekt anthropomorph bestimmt, das Objekt aber umgekehrt den Menschen nie definiert.

Dadurch unterscheidet sich St von dem ausgeprägteren 'chosiste'-Aspekt im Werk Bs und auch Ws, wo Phänomene der Umwelt (Objekte, atmosphärische Bedingungen, andere Menschen) letzten Endes doch durch die subjektiv-bestimmte und teilweise verzerrte Perspektive der Hauptperson bzw. des Erzählers bestimmt werden. Das wahrnehmende Bewußtsein kann sich bei diesen Autoren überhaupt nur profilieren und definieren durch die Interaktion Subjekt : Objekt. Bei St besteht eine derart enge Verbindung nicht. Er verwendet auch bei seinen Beschreibungen anthropomorphe Sprache (Adjektive, Metaphern), aber ohne diese in Frage zu stellen. Sein Erzähler nähert sich den Objekten seiner Anschauung, er erlebt sie mehr oder weniger umfassend, auf immer andere Weise, so als wollte er einen kompletten 'Katalog' der Wahrnehmung erstellen.

Der Erzähler macht häufig eine Art gewissenhafter Bestandsaufnahme banaler Objekte seiner Umgebung, so im Café:

"Ich sah was ich oft gesehen hatte, die Theke, die Vitrine, und hinter der Scheibe eine Pappschachtel, deren Inhalt ich nicht hatte feststellen können, mehrere Stapel Schokolade in großen Tafeln mit der Aufschrift Tivoli und schmalen Barren mit der Aufschrift Napoli, Bonbonschachteln, Bonbons in Cellophanbeuteln, chewinggum, Undefinierbares." (S. 35)

Der Erzähler registriert Details wie Markenaufschriften oder auch die "Spuren bemalter Münder" (S. 35) auf den Gläsern. Es ist eine Fleißarbeit des Aufzählens - ein inventarisierender Stil. Objekte werden vorwiegend funktionell gesehen, z.B. wenn die ungeschickte, langsame Bedienung die "Kaffeemaschine, wahrscheinlich ein ausgezeichnetes, vermutlich italienisches Fabrikat" (S. 115), in Gang setzt, wird der ganze Vorgang detailliert beschrieben, ebenso wie ihre Benutzung des Dosenöffners (S. 118) oder aber die Bewegung beim Entleeren der Bierflasche in ein Glas:

"Langsam hebt die Linke das Glas aus der annähernd waagerechten Ausgangsposition, während die Rechte ebenso langsam die grüne oder braune Flasche neigt, bis beide Gefäße in der senkrechten Schlußstellung angelangt sind, das randvolle, doch nicht überschäumende Glas und über ihm die Flasche, die er in aller Ruhe austropfen läßt." (S. 114/115)

Diese Funktionsabläufe kontrastieren mit reinen Aufzählungen in Wörterbuch-Manier, die Objekten noch sprachliche Daseinsberechtigung im besonderen wie im allgemeinen Sinn bescheinigen, so bei den Dächern der Ortschaft: "Satteldächer, Walmdächer, ein Zeltdach, Mansardendächer, ein Sneddach" (S. 91). Lexikalische Definitionen von Objekten sind häufig, erfolgen sogar in diversen Sprachen und erweitern dadurch den 'Katalog' der Wahrnehmung. Man darf auch nicht vergessen, daß die Besucher des "Platzes", des Ferien-Ortes, internationaler Abstammung sind. Getränke werden in drei Sprachen bestellt: "a cup of coffee, une gazeuse, ein Bier" (S. 40). Objekte definieren sich fremdsprachlich aus dem Lexikon: "Ein Mann setzt die Juke-box in Gang, a coin-operated electric phonograph, rechts neben dem Fenster, die music-box, containing a mechanism which plays a tune." (S. 42) Das Tennisspiel wird kurz auf französisch definiert (S. 110) und ein Match wird auf englisch kommentiert (S. 174). Auch medizinische Fachsprache wird benutzt, wenn der

Erzähler eine Untersuchung beschreibt: "Er [Arzt] drückte mir mit seinen kurzen fetten Fingern an der Patella herum, bei den Menisci, am Condylus" (S. 57). Der Fremd- und Fachsprachen-Unkundige wird bei diesen Beschreibungen an das Wörterbuch verwiesen, an die Quelle also, aus der wohl der Autor selbst zum Teil sein Material bezogen hat. Das ist wieder ein 'Spielchen' des Autors, mit dem er gleichzeitig auf den Ursprung des Textes, auf dessen Vorlage, aufmerksam machen will.

Die sinnliche Wahrnehmung im alltäglichen Leben wendet sich auch dem menschlich-körperlichen Bereich zu. Gerüche der persönlichen Hygiene sind keineswegs tabu und erinnern uns besonders an Bs "dreckige Stilleben" in Rpb²⁷. So stellt der Erzähler auf dem Klosett fest: "Obgleich das Fenster ständig offen steht, riechst du in der engen Kabine deinen eigenen Geruch nicht" (S. 33). Diese Aussage ist widersprüchlich, ob beabsichtigt oder nicht. Am gleichen Örtchen faßt der Erzähler einen Vorsatz beim Anblick seines dreckigen Kamms:

"Ich sollte einmal wieder meinen Kamm säubern, wieder einmal die grauen und weißen Ablagerungen zwischen den Zinken entfernen, mit der Nagelschere, mit einem Zahnstocher, mit einem zugespitzten Zündholz." (S. 33)

Diese naturalistische Detail-Beschreibung macht nicht nur das Objekt ekelig, sondern auch den Erzähler, der abschließend noch seine diesbezüglichen Reflexionen so kommentiert: "Das ist eine angenehme Art die Stunden zu verbringen" (S. 33).

Objekte werden aber auch ausgesprochen sinnlich, fast wollüstig erfaßt in anthropomorpher Lautmalerei, so durch das Kind beim Herausdrücken der Schuhcreme aus der Tube: "Es atmete heftig auf, wenn die weiße oder blaßgelbe Masse mit einem leise schmatzenden Laut aus der Öffnung hervorschoß" (S. 65); oder an anderer Stelle entsteht ein "schmatzender, kosender Laut, wenn sich die Sohlen vom tieferen Boden lösten" (S. 84). Des Erzählers genüßliches Einatmen des Geruchs seiner Schuhe und dann seine ausgesprochene

Zuneigung zu diesen Schuhen überrascht:

"Ich legte den Kopf auf die Seite und versuchte dem Blick, mit dem ich sie betrachtete, einen Ausdruck von Zuneigung zu geben. Sanft und eindringlich untersuchte ich die Flecken, mit denen das rissige, glanzlose Leder, vor allem in den Falten, bedeckt war." (S. 8/9)

Ein Wasserhahn erscheint nur objekt-entfremdet durch anthropomorphe Benennung beschrieben. Paradoxerweise benutzt aber der Fachjargon diese Begriffe auch: "Der Wasserhahn mit vorgerecktem, kahlem Hals und gehobenen, stummeligen Flügeln, der rechte linke für warmes, rechts der linke für kaltes Wasser" (S.72) - Hinsichtlich der Objekte umfaßt die Wahrnehmungsskala St' jeden möglichen Wert von der extrem subjektiven bis zur objektiven Beschreibung, von der subjektiv empfundenen Version bis zur strikt funktionellen Angabe. Wir haben auch hier eine "dissonante Struktur des Textes"²⁸, die stilistisch auf diversen Registern spielt und eine einheitliche Form zu vermeiden sucht.

"Der Platz"

Die Folge "views of places, persons or objects, still or in motion" (S. 44; Hervorhebung von mir) muß noch durch die Ort-Serie vervollständigt werden. Der Titel des Romans bezeichnet sein Nomen mit einem definitiven Artikel. Im Zusammenhang des Textes wird aber nicht klar, um welchen bestimmten, identifizierbaren Platz es sich handeln könnte. Es heißt zwar einmal: "Für den Platz hatte ich kaum einen Blick, den Spielen und den Spielern schenkte ich wenig Aufmerksamkeit." (S. 95; Hervorhebung von mir) Aber dann ist die Rede von "Plätzen", solchen, auf denen Tennisspiele stattfinden, anderen "Plätzen", wo Kinder spielen oder Bänke stehen, dann von den Örtlichkeiten, an denen sich der Ich-Erzähler aufhält, im "Großen Saal des alten Hotels, im Café am Platz, in dem Café am Bahnhof" (S. 100), im "Café am Hauptplatz" (S. 58) - wir wissen nicht, wo sich der Erzähler jeweils gerade aufhält. Ihm selbst ist es egal, wo genau er sich befindet:

Zuneigung zu diesen Schuhen überrascht:

"Ich legte den Kopf auf die Seite und versuchte dem Blick, mit dem ich sie betrachtete, einen Ausdruck von Zuneigung zu geben. Sanft und eindringlich untersuchte ich die Flecken, mit denen das rissige, glanzlose Leder, vor allem in den Falten, bedeckt war." (S. 8/9)

Ein Wasserhahn erscheint nur objekt-entfremdet durch anthropomorphe Benennung beschrieben. Paradoxerweise benutzt aber der Fachjargon diese Begriffe auch: "Der Wasserhahn mit vorgerecktem, kahlem Hals und gehobenen, stummeligen Flügeln, der rechte linke für warmes, rechts der linke für kaltes Wasser" (S. 72). Hinsichtlich der Objekte umfaßt die Wahrnehmungsskala St' jeden möglichen Wert von der extrem subjektiven bis zur objektiven Beschreibung, von der subjektiv empfundenen Version bis zur strikt funktionellen Angabe. Wir haben auch hier eine "dissonante Struktur des Textes"²⁸, die stilistisch auf diversen Registern spielt und eine einheitliche Form zu vermeiden sucht.

"Der Platz"

Die Folge "views of places, persons or objects, still or in motion" (S. 44; Hervorhebung von mir) muß noch durch die Ort-Serie vervollständigt werden. Der Titel des Romans bezeichnet sein Nomen mit einem definitiven Artikel. Im Zusammenhang des Textes wird aber nicht klar, um welchen bestimmten, identifizierbaren Platz es sich handeln könnte. Es heißt zwar einmal: "Für den Platz hatte ich kaum einen Blick, den Spielen und den Spielern schenkte ich wenig Aufmerksamkeit." (S. 95; Hervorhebung von mir) Aber dann ist die Rede von "Plätzen", solchen, auf denen Tennisspiele stattfinden, anderen "Plätzen", wo Kinder spielen oder Bänke stehen, dann von den Örtlichkeiten, an denen sich der Ich-Erzähler aufhält, im "Großen Saal des alten Hotels, im Café am Platz, in dem Café am Bahnhof" (S. 100), im "Café am Hauptplatz" (S. 58) - wir wissen nicht, wo sich der Erzähler jeweils gerade aufhält. Ihm selbst ist es egal, wo genau er sich befindet:

"weil ich soviel Zeit untätig im Café verbrachte, in irgendeinem Café oder auf dieser Bank saß, einer der Bänke" (S. 95). Aber in diesen Lokalen oder auf den Bänken draußen hat der Erzähler seinen regelmäßigen (Sitz-)Platz, von dem aus er das Geschehen um sich herum beobachtet. Der "Platz" ist sein Fixpunkt, um den herum sich alles andere wie ein Planetensystem bewegt:

"Nach wie vor nehme ich meine Mahlzeiten in dem großen Saal ein, wenn möglich an einem Tisch in Fensternähe, so daß ich einen Teil des Platzes überblicken kann" (S. 68)

schreibt der Erzähler, dem der Ausblick vom Fensterplatz wichtig ist.

Eine weitere Definition des "Platzes" wäre der 'Ort' selbst, der auch wiederholt näher beschrieben wird. Der wiederholte Besuch des Ortes durch den Erzähler, seine tägliche Routine und sein eigenes Zeitgefühl ("Manchmal dachte ich lange darüber nach, welchen Wochentag wir haben mochten" (S. 35/36)) tauchen das 'Geschehen' in eine Aura der Zeitlosigkeit. Spaziergänge hat er an dem Ort immer unternommen, nur seine diesbezüglichen Gefühle haben sich geändert:

"Spaziergänge außerhalb des Ortes unternahm ich längst nicht mehr. Ich liebte diese Wege nicht, hatte sie nie geliebt. Vielleicht habe ich es gelegentlich anders gesagt. Jetzt sage ich, ich liebe sie nicht, nie." (S. 136; Hervorhebungen von mir)

Auch zu den Plätzen geht er "nicht so gern wie damals" (S. 137).

Es handelt sich um einen "hochgelegenen Ort" in den Bergen, mit internationalen Gästen, "die zum größeren Teil aus dem nördlichen Nachbarland, aus Holland, Belgien und Frankreich kommen." (S. 120) D. Lattmann situiert den Ort folgendermaßen: "Andererseits ist 'Der Platz' ein höchgelegener Flecken irgendwo in der Schweiz oder Tirol."²⁹ Diese Lage ist sehr gut möglich. Doch erstaunt es, wenn man liest, daß der Erzähler "an der Küste entlang" (S. 85) spazierengeht. Auch das Denkmal, "errichtet an die Rettung einheimischer Schiffbrüchiger durch die Bewohner einer anderen Küste" (S. 87) suggeriert eine Küstenlage. Widerspruch der Gebirgslage oder ergänzende Information: Gebirgsort in Küstennähe. Jedenfalls wird dem Leser die naheliegende Situierung des Ortes in der Schweiz oder in Österreich vermittelt.

Die labyrinthartige Anlage des Ortes reflektiert auch die Struktur des Textes und stellt eine 'mise-en-abyme' dar:

"... in diesen winkligen Straßen, auf diesen unübersichtlichen Plätzen mit ihren Alleen und Denkmälern, in diesem nicht einmal sehr großen, wenn auch in letzter Zeit durch Neubauten und Anbauten größer gewordenen Ort mit seinen vielen Gassen und Wegen, Nebengassen und Seitenpfaden, Sackgassen, Torwegen, Mauervorsprüngen und vorspringenden Häuserecken." (S. 164)

Diese unregelmäßigen Häuser mit ihren kantigen Vorsprüngen sowie deren unübersichtliche Lage gleichen dem Text, der wuchert und ausschlägt, dissonant und diffus ist. Die architektonische Anlage des Ortes entspricht der sprachlich-strukturellen Anlage des Textes.

Auch bei B (in Rpb) und R-G werden Ortschaften nie benannt, sondern noch eher durch geometrische Oberflächenbeschreibungen unkenntlich gemacht. Diese Häufung von geometrischen Details führt bei R-G zu örtlichen Labyrinthen, in denen sich weder die Hauptfigur noch der Leser zurechtfinden. Bei St und B dagegen werden Orte noch räumlich als solche erfaßt, wenn sie auch durch die Wiederholung und Anonymität der Serie jegliche spezifische Identität verlieren.

Schlußwort

In St' "Der Platz" stehen sich Menschen, Skulpturen, Objekte und Plätze in ihren Entsprechungen gegenüber: Sie spiegeln einander, ohne jemals Anspruch auf Eigen-Identität und Exklusivität zu erheben. Das 'Original', das Vorbild alles einmal Gegebenen, macht immer wieder auf sich selbst aufmerksam. Was bleibt, ist das Materiell-Konkrete der Beschreibungen, das Detail oder Fragment, das sich nie zum Ganzen schließen läßt. Es gibt keine Handlung', keine spezielle Information über eine bestimmte Person oder ein ganz bestimmtes Objekt: Personale, räumliche und zeitliche Bezüge bleiben ungeklärt. St hat diese dissonante Struktur angestrebt, die für ihn gleichzeitig ein Bekenntnis zum Formalen ist. Damit bekennt er sich auch zum Diktum R-Gs:

"L'écriture ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, le témoignage ou la relation scientifique, elle constitue la réalité." (punr, 175)

St' Hauptfigur ist Augen- und Ohrenzeuge und selbst 'Dokumentar ihrer Umwelt - aber er läßt sie in ihrem fragmentarischen Charakter bestehen, ohne Leerstellen mit Fiktionen zu füllen, ohne Kohärenz zu schaffen.

Stilistisch spielt St auf allen Modi- und Tempora-Registern. Seine Sprache umfaßt Wörterbuch-Definitionen, Bestandsaufnahmen, Fachjargon, Umgangssprache, Klischees, Ratespiele für den Leser, naturalistische, groteske, barocke Elemente und romantische Poetisierungen. In dieser Synthese eines formal-stilistischen Katalogs unterscheidet sich St von den anderen Autoren des NR, obwohl auch B (DU) und Born in geringerem Maße verschiedene stilistische Varianten benutzen. St' Erzähler ist eine ambivalente Gestalt, die sowohl in die Haut ihrer fiktiven Kreationen schlüpft, als auch Erzähler und Autor bleibt. Durch dieses Rollenspiel und durch die bewußt formale Anlage seines Romans reflektiert St das Medium selbst. Er unterscheidet sich von den anderen hier behandelten Autoren des NR besonders darin, daß er auch den Dialog, in direkter und indirekter Rede, als gleichberechtigtes, konkretes Element neben Personen, Orten, Objekten einsetzt. Vor allem bestimmt natürlich der Ich-Erzähler die Sicht-Perspektiven des Romans. Er beschreibt seine Umwelt gewissenhaft und gründlich. Sein Blick ist aber eher gelangweilte Routine, seine Beschreibungen gleichen manchmal Pflicht-Übungen. Dieser Blick liegt nicht gebannt auf seinem Objekt, obwohl er es wiederholt wahrnimmt; er läßt keine obsessiven Präokkupationen erkennen, wie bei den Hauptfiguren Bs oder Ws. Er sieht spannungslos, traumlos. Seine Realität ist im Konkret-Alltäglichen fixiert, ohne diese jemals zu transzendieren. Der Roman endet so ruhig und unverbindlich, wie er begonnen hat.

Gespräch mit Dieter Wellershoffam 13. November 1976

F: Haben Sie den Begriff "Neuer Realismus" während einer Lesung der Gruppe 47 zum ersten Mal gebraucht?

A: Nein. Das müßte 1964 bei der Tagung in Sigtuna in Schweden gewesen sein, als Günter Herburger aus seinem Erzählungsband "Eine gleichmäßige Landschaft" vorlas und ich aus meinem ersten Roman "Ein schöner Tag", an dem ich damals schrieb. Auch Nicolas Born hat damals zum ersten Mal einen Text gelesen. Aber den Begriff "Neuer Realismus" habe ich nicht gebraucht. Walter Höllerer hat nach der Tagung in den "Akzenten" einen Aufsatz veröffentlicht, der meiner Erinnerung nach einen Titel wie "Neue Sinnlichkeit" oder "Hinwendung zur Sinnlichkeit" hatte. Er war etwas eleganter formuliert. Jedenfalls plädierte er für neue Schreibweisen, deren bevorzugter Gegenstand die sinnlich wahrnehmbare Welt ist. Dafür brachte er drei Textbeispiele, und eines war ein Kapitel aus meinem Roman "Ein schöner Tag".

Ich habe den Begriff "Neuer Realismus" als Überschrift für eine Marginalie gewählt, die in der Hauszeitschrift des Verlages Kiepenheuer & Witsch 1965 erschienen ist. Dort habe ich eine Reihe von Autoren vorgestellt, die ich als Lektor bei Kiepenheuer & Witsch betreut habe. In dieser Marginalie versuchte ich, einige Tendenzen einer möglichen neuen realistischen Literatur zu formulieren. Ich sagte, ich versprache mir eine neue Sicht der Realität von entschieden subjektiven Schreibweisen, und ich wies auf die Verwandtschaft zur subjektiven, bewegten Kamera des Films hin. Alles war aber nur skizzenhaft, eine allgemeine, weitläufige Umschreibung von aktuellen realistischen Schreibweisen, die mir interessant schienen.

F: Und diese Schreibweisen bezogen sich zum Teil auch schon auf das, was verschiedene Autoren unter Ihrer Betreuung vorgelegt hatten, zum Beispiel war Herburgers Erzählungsband erschienen.

A: Ja, oder auch auf das, was ich in den Manuskripten entstehen sah und was ich selbst gerade machte. Denn ich schrieb damals noch an meinem ersten Roman. Und übrigens habe ich in früheren Aufzeichnungen festge-

stellt, daß das alles schon auf sehr viel ältere Vorstellungen von mir zurückging. In Notizen über das, was ich selbst einmal schreiben wollte, waren diese Gedanken vorformuliert.

F: Gilt für Sie der Rahmen, den Sie sich 1965 im KIEPEN-Manifest gesteckt haben, auch heute noch im wesentlichen oder sind Sie für immer neue Formen, die neuen Realitäten gerecht werden?

A: Grundsätzlich bin ich der Meinung, daß es nicht möglich ist, eine Schreibweise für längere Zeiträume normativ festzulegen. Es mag sich bei jedem Autor zwar so etwas entwickeln wie ein persönlicher Stil, aber ich glaube, man muß das Schreiben als eine Entdeckungsreise verstehen. Man muß weiter vordringen in seiner Erforschung des Lebens und man muß für jedes Thema, für jedes Problem auch eine neue Struktur, eine neue Methode finden, um es zu erfassen und zu entwickeln. Es besteht ein intimer Zusammenhang zwischen der Schreibweise, der Sichtweise und der neuen Erfahrung. Da die Realität extensiv und intensiv unausschöpflich ist, da man über alle Lebensmomente, Lebensvorgänge immer noch weiter, noch intensiver schreiben könnte und immer noch etwas Neues sich zeigen würde, ist es eben auch eine unendliche Aufgabe, durch den Wechsel der Konzentrationsrichtungen und Betrachtungsweisen immer neue Aspekte des Gegenstandes hervorzubringen. Deshalb habe ich damals auch von einem "Neuen Realismus" gesprochen. Ich wollte deutlich machen, daß Realismus nichts Festgelegtes ist. Er ist die Tendenz zur Erkenntnis von Realität, und Erkenntnis setzt voraus, daß man schon Erkanntes überschreitet. Es ist eine unendliche Aufgabe.

F: Es ist eine sehr interessante Aufgabe. Aber die Literatur ist sicher abhängig von der Umwelt, in der man lebt. Ich denke zum Beispiel an die lateinamerikanische Literatur und ihr politisches Engagement.

A: Sicher haben wir völlig andere Wertigkeiten und Probleme als die südamerikanischen Autoren. Und die gegenwärtigen Autoren haben andere Probleme als die Autoren des 19. Jahrhunderts. Man könnte vielleicht von unserer Gesellschaft sagen, daß es eine weitgehend privatisierte Gesellschaft ist, daß die Menschen auf ihre Intimgruppen zurückgedrängt werden, daß die Menschen wenig normative Stützen haben, die ihr Leben von außen bestimmen, und daß sie Glücksansprüche haben, die in der Realität nicht unbedingt aufgehen. Deshalb sind sie in hohem Maße neurose- und irritationsanfällig. Das bestimmt natürlich auch die Sicht-

und Schreibweisen, wenn man das Leben dieser Menschen und ihre Probleme darstellen will. Während in einer Gesellschaft, in der grob materielle Gewalt und grob materielles Elend das Leben der Menschen bestimmt, andere Kriterien entscheidend sind und andere Aufmerksamkeiten sich ausprägen.

F: Würden Sie sagen, daß Sie entscheidende Anregungen vom Nouveau Roman erhalten haben? Welche Autoren und Werke haben Sie besonders interessiert?

A: Der Nouveau Roman war für mich eine wichtige Entdeckung unter anderen, genauso wie früher Joyce eine Entdeckung für mich war, oder Proust oder Faulkner und Dos Passos und viele andere Autoren, die sogenannten Klassiker der Moderne. Ich habe unter den neuen französischen Autoren zuerst Nathalie Sarraute kennengelernt. Vor allem als Hörspielautor haben mich Schreibweisen interessiert, die dicht beim inneren Monolog lagen und Weiterentwicklungen davon waren. Ich lernte "Tropismen" von N. Sarraute kennen und dann ihre anderen Werke. Das Hörspiel ist oft wie ein inneres Flüstern. Eine Tendenz des Hörspiels der fünfziger Jahre könnte man jedenfalls so beschreiben: Die Aufmerksamkeit richtet sich besonders auf die intimen Vorgänge in den Personen, auf die Entstehung von Gedanken, Gefühlen und Selbstwahrnehmungen, und dafür hat die Sarraute eine interessante Schreibweise entwickelt. Polar entgegengesetzt war Robbe-Grillet für mich interessant, weil er von der Vorstellung ausging, man könne das Subjekt ganz aus der Realität heraushalten und eine Objektwelt, die für sich da ist, darstellen. Später hat er das selbst als einen Irrtum erkannt und zugegeben, daß seine Objektwelten im Grunde von extremen subjektiven Motivationen perspektivisch bestimmt sind. Es sind Welten, die durch einen extrem subjektiven Blick konstituiert werden. Aber seine Texte erschienen zunächst als eine Welt der Objekte gegenüber einer Welt der inneren Bewegungen bei N. Sarraute. Diese beiden Autoren haben mich zunächst interessiert. Später kam Claude Simon dazu. Dann habe ich alle anderen auch gelesen: Butor, Pinget. Vor allem die frühen, aber nicht die ersten Romane von Claude Simon, vor allem "Das Gras", "Die Straße in Flandern", "Der Palast" haben mich fasziniert. Das war eine Weiterentwicklung der Schreibweise von Faulkner. Faulkners große Stärke ist der ekstatische Erlebnismoment, der dann bei Claude Simon überdehnt wird und schon manchmal übergeht in etwas Ornamentales. Der Nouveau Roman ist für mich jedoch nur ein Einfluß unter anderen literarischen Einflüssen gewesen. Eine Zeitlang war er besonders interessant.

F: Haben sich andere Autoren des "Neuen Realismus" zum Nouveau Roman bekannt, so wie zum Beispiel Brinkmann zu Robbe-Grillet?

A: Ja, bei Rolf Dieter Brinkmann ist es ganz eindeutig, daß er in seinen frühen Erzählungen dicht an Robbe-Grillet orientiert war. Er war damals der Meinung, jeder moderne Autor müsse dort anfangen, es sei die Voraussetzung für aktuelle Literatur, die Schreibweise Robbe-Grillet's rezipiert zu haben. Auch Günter Steffens hat seinen Nouveau Roman geschrieben, und zwar mit dem Roman "Der Platz", hinter dem man als Anreger Robbe-Grillet und Beckett vermuten darf. Wegen der Aussparung vor allem aller kausalen Beziehungen zwischen den Menschen, aller Motivationen, hat man bei Steffens das Gefühl, man bewege sich in einer Gespensterwelt, in der nur noch die Schatten von Figuren an wechselnden Orten und zu wechselnden Zeiten sichtbar werden. Das ist ein typisches Schreib- und Wahrnehmungsinteresse, das auch der Nouveau Roman gehabt hat. Ich würde auch meinen, daß Nicolas Born mit seinem ersten Roman "Der zweite Tag" vom Nouveau Roman gelernt hat. Er hat ein Schreibmuster wie den Reiseroman genommen und ihn sozusagen leer- oder flachgeschrieben. Die alte Vorstellung, ein Reiseroman wäre ein Roman mit bizarren und extremen Erlebnissen, phantastischen und seltsamen Erfahrungen, wird dementiert und stattdessen werden alltägliche Erfahrungen beschrieben.

F: War in der Bundesrepublik der Einfluß des Nouveau Roman schon vor 1965 zu spüren, und warum hat es Ihrer Meinung nach so lange gedauert, bis er rezipiert wurde?

A: Ich glaube, es hat vor 1965 keinen nachdrücklichen Einfluß des Nouveau Roman auf die deutsche Literatur gegeben. Sicher haben einzelne Autoren die Franzosen wahrgenommen, aber im allgemeinen, glaube ich, gab es so etwas wie eine Erkenntnisbarriere. Die deutschen Autoren haben eine ganz andere Ausgangssituation nach dem Krieg gehabt als die französischen Autoren - daran muß es gelegen haben. Die französische Literatur konnte auf eine ungebrochene literarische Tradition zurückgreifen und sich mit ihr auseinandersetzen. Für die französischen Autoren war klar, sie führten das Werk ihrer Vorgänger fort, indem sie es veränderten. Sie verstanden sich im Rahmen einer unangefochtenen kulturellen Tradition, so zum Beispiel der Tradition des Romanschreibens, die sie nur anfochten, indem sie den Roman änderten, aber nicht indem sie ihre ganze Beziehung zur

Literatur und zur Gesellschaft in Frage stellten. Während die deutschen Autoren Literatur als Literatur, als Kunst, gar nicht zu denken wagten. Sie suchten die Legitimation bei den Inhalten. Für sie war Literatur ein Mittel, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der Roman konnte nur daher seine Legitimation bekommen, als Mittel der Erkenntnis, als Mittel der moralischen Neuformulierung des Lebens. Das war die Phase der sogenannten "Vergangenheitsbewältigung". Es ging um die kritische Darstellung des Krieges, der Nazizeit, der Nachkriegszeit selber. Das hat natürlich auch bestimmte literarische Formen hervorgebracht. Die waren nicht aus der Eigenlogik der Literatur hergeleitet. Sie waren vor allen Dingen aus der gesamtgesellschaftlichen Situation zu verstehen.

F: Welche anderen Autoren der westdeutschen Literaturszene sind Ihrer Meinung nach vom Nouveau Roman beeinflusst?

A: Ich glaube, man wird kaum Autoren finden (außer vielleicht diesen Roman von Steffens und die frühen Erzählungen von Brinkmann), die einen unmittelbaren Anschluß an den Nouveau Roman zeigen. Andererseits glaube ich, daß Peter Handke, Hubert Fichte, Ror Wolf und einige andere auch den Nouveau Roman mitverarbeitet haben, daß also Wahrnehmungs- und Schreibweisen von dort herübergekommen sind, in einen ganz anderen Kontext, in eine ganz andere Interessenlage geraten sind und zu etwas anderem geworden sind.

F: Sind Ihnen Diskussionen oder andere Auseinandersetzungen über den Nouveau Roman in der Bundesrepublik bekannt?

A: Er ist vor allem diskutiert worden im Rahmen der normalen Rezensionstätigkeit. Das Erscheinen von französischen Romanen in Übersetzung wurde natürlich von der Presse wahrgenommen. Dann gab es einzelne, besondere Anlässe, etwa einen internationalen Schriftstellerkongreß, bei dem Gegensätze aufgedeckt wurden zwischen der Auffassung der französischen Autoren und der Autoren des Ostblocks. Dann hat es aber auch eine theoretische Durchdringung der Literaturkonzepte der französischen Autoren gegeben. Dafür sind vielleicht die Bücher von Gerda Zeltner-Neukomm beispielhaft, einer Schweizer Autorin, die mehrere Bücher über den Nouveau Roman geschrieben hat, sowohl über die Tendenz wie über einzelne Autoren, einzelne Werke.

F: Es scheint in der Bundesrepublik keinen Autor gegeben zu haben, der sich so intensiv mit dem Nouveau Roman auseinandergesetzt hat wie Sie..

A: Ich weiß es nicht. Das sieht vielleicht nur so aus, weil ich da eher gefragt werde und weil ich mich auch theoretisch geäußert habe, was ja viele Autoren nicht tun.

F: Würden Sie sagen, daß anthropologische, soziologische und psychologische Erkenntnisse in Ihrem Werk eine größere Rolle spielen als die Anregungen durch die literarischen Theorien des Nouveau Roman?

A: Das sind ungleiche Gewichte. Die Theorien einer literarischen Gruppe, auch der Autoren des Nouveau Roman, sind ja selbst schon abgeleitet von Philosophemen und wissenschaftlichen Theorien, zum Beispiel von der phänomenologischen Philosophie, und sie sind vergleichsweise bloß skizzenhaft und improvisierend entwickelt. Also selbstverständlich haben die philosophischen, die wissenschaftlichen, die psychoanalytischen Werke und Autoren, die ich gelesen habe, für mein Bild vom Leben, mein Verständnis des Menschen und seiner Geschichte eine viel größere Bedeutung als die Begleittheoreme einer literarischen Gruppe. Aber, wenn ich jetzt den Vergleich etwas umstellen darf und der Wissenschaft und der Philosophie, oder überhaupt dem theoretischen und analytischen Denken die Literatur gegenüberstelle, dann kann ich sagen, daß die literarischen Werke, vornehmlich Romane und Erzählungen, mir etwas ganz anderes gegeben haben: Sie haben meine sinnliche Erfahrung, meine Anschauung, meine Wahrnehmung des Lebens entscheidend mitgeprägt und entwickelt. Sie waren im Unterschied zur Theorie wichtig für mein Erlebnis der Welt. Andererseits ist das jetzt eine etwas schematische, künstliche Gegenüberstellung, da in einem großen Roman unausdrücklich auch eine Theorie des Lebens enthalten ist und da andererseits Theorien die Wahrnehmung strukturieren. Man sieht nur, was man weiß. Man sieht mehr, wenn man mehr weiß. Es gibt übrigens auch einige theoretische Bücher oder Aufsätze, die meine Wahrnehmung unmittelbar beeinflußt haben, etwa die Untersuchungen von Minkowsky, Straus und von Gebattel über das Zeiterleben. Oder das Werk von K. Conrad über "Die beginnende Schizophrenie". Conrad beschreibt die Entstehung der Wahrnehmung in allen ihren Phasen, von den ersten Irritationen und Entfremdungserlebnissen, den beginnenden Verschrobenheiten im Verhalten bis zum Zerfall der normalen Zusammenhänge, und der Verzerrung, Verfälschung der Welt. Das sind Dinge, die mich unmittelbar interessiert und beeinflußt haben. Das ist übrigens nicht nur mir so gegangen. Ich weiß, daß Peter Handke

ebenso durch dieses Buch von Conrad beeinflusst worden ist. Er hat sich dazu bekannt. Sein Roman "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter" ist direkt auf das Buch von Conrad zurückzuführen.

F: Welchen Einfluß hat Ronald D. Laing auf Sie gehabt?

A: Das kann ich schwer abschätzen. Ich hatte schon viele psychoanalytische, psychiatrische Literatur gelesen, als ich ihn kennenlernte. Er bedeutete nichts völlig Neues für mich. Aber ich war trotzdem sehr fasziniert. Vor allem von seinen ersten Büchern. Großartig sind seine Beschreibungen der heimlichen Verteidigungs- und Fluchtstrategien gestörter Menschen, die sich von ihrer Umgebung erdrückt oder ausgelöscht fühlen. Und besonders aufregend sind die Kettenreaktionen der Mißverständnisse zwischen Menschen, die komplizierten Täuschungen und Selbsttäuschungen, die Laing beschrieben hat. Er hat diese gestörten Kommunikationsprozesse in Form von Dialogmodellen, typischen Gesprächsabläufen dargestellt. Wenn man sich in die wahnsinnige Logik dieser Dialoge hinein-denkt, kann es einem schwindeln. Angst und Mißtrauen, eigene Verletzungen bestimmen die Gesprächspartner. Sie belauern sich, durchschauen sich und verkennen sich dauernd, jeder ist gefesselt an seine fixen Ideen. Laing übrigens ist die interessante Mischung eines Wissenschaftlers, der zugleich Schriftsteller ist. Seine Erkenntnisse haben wohl auch sehr viel mit seiner eigenen Person zu tun.

F: Kann Schreiben nicht selbstzerstörerisch sein für den Schriftsteller?

A: Es kann. Möglicherweise. Denn der Autor läßt sich dabei vielleicht auf Erfahrungen ein, denen er nicht standhalten kann. Aber grundsätzlich bin ich eher vom Gegenteil überzeugt. Schreiben ist eine produktive Auseinandersetzung mit den eigenen Erfahrungen. Der Schreibende erlebt sich selbst als Subjekt der Erfahrung, er ist Zeuge, Arzt, Beobachter, alles in einem. Er lernt sich selbst und die anderen besser verstehen. Allerdings braucht das für sein eigenes Leben noch nichts zu bedeuten. Es gibt viele Autoren, die in ihrer Literatur unter den besonderen Bedingungen des Schreibens die tiefsten Einsichten in das menschliche Leben gewonnen haben, aber in ihrem eigenen Leben wenigstens teilweise infantil und regressiv, neurotisch und fast asozial waren. Sie konnten sich also nur im Schreiben übersteigen, das war ihr Erfüllungsort; das Leben lief in aller Getrübtheit und Verzerrtheit nebenher. Obwohl es vielleicht einen geheimen Motivationsgrund gebildet hat für die Selbst-

übersteigerung in der Imagination. Manchmal kann man sogar den Eindruck gewinnen, daß Schriftsteller solche Spannungen und Widersprüche bewußt oder unbewußt inszeniert haben. Das sieht aus wie ein Wechsel von Selbstzerstörung und Selbstheilung, Destruktion und Konstruktion. Dostojewski mußte erst sein ganzes Geld verspielen, bevor er sich daran machte, in einem einzigen rauschhaften Prozeß der Selbstheilung, Wiedergutmachung oder der Wunscherfüllung einen Roman zu schreiben. Andere müssen sich betrinken oder zerstören ihre Freundschaften, verschleudern ihr Geld, isolieren sich, ziehen sich aus der Welt zurück, müssen nahezu gestorben sein, um wieder schreiben zu können. Und neben den exzessiven gibt es die zwanghaften Arbeiter. Sie benutzen das Schreiben nicht nur als Medium der Verwirklichung, sondern auch zur Selbstbestrafung, Selbstdisziplinierung, als eine zwanghafte Selbstkontrolle. Und dann gibt es andere, für die ist Schreiben nur ein blindes Ausagieren unausgelebter Phantasien ohne jeden Einsichtsgewinn. Die imaginäre Wunscherfüllung verschafft dem Autor nur eine vorübergehende Entspannung und neurotische Balance, die schnell zusammenbricht und immer wieder erneuert werden muß. Er kommt dann auf kein höheres Niveau der Einsicht, wird eher schematischer und gröber werden. Aber von diesen komplizierten Vorgängen der Phantasiebildung wissen wir noch sehr wenig. Vermutlich könnte man eine Pathologie der Schreibweisen entwickeln, wenn man Texte unter Gesichtspunkten wachsender und schwindender Freiheit, zunehmender oder abnehmender Komplexität betrachtete, ähnlich wie man das Verhalten von Menschen betrachtet und bewertet. Man kann ja auch da, meistens sogar spontan, das Echte vom Unechten, die Freiheit vom Zwang, die Borniertheit von lebendiger Einsichtsfähigkeit unterscheiden, man kann verschiedene Grade der Individualisierung und Selbstrealisation erkennen. Aber man dürfte keinen Maßstab des gesunden Menschenverstandes und einer durchschnittlichen Normalität dabei anlegen. Oft zeigt sich Gesundheit ja gerade in der Kraft, das Entgegenstehende, Abweichende, Bedrohliche, Andere zu erkennen und als Realität zuzugeben. Also man kann von keiner festgefahrenen, etablierten Normalität ausgehen, sondern muß die innere Logik jedes individuellen Entwicklungsprozesses verstehen. Viele Wege und Umwege und Krisen und Niederlagen und vorübergehende Rückschritte können Teilstrecken des seelischen, geistigen und künstlerischen Wachstums sein.

F: Sie schreiben in "Literatur und Lustprinzip", daß eine fortschreitende Formalisierung aller literarischen Inhalte zum dauernden Selbstzitat führt und zum Erfahrungsschwund einer Berufsgruppe, die nur noch mit sich selbst beschäftigt ist. Ist dies nicht zum Teil der Fall bei Nathalie Sarraute und besonders bei Robbe-Grillet?

A: Jedem Autor kann es passieren, daß sich seine Erfahrung verdünnt und verliert, daß sie zur stereotypen Formel gerinnt. Er hat dann noch seine Techniken, seine Organisationsmittel, er glaubt, weiter an seinem Thema zu schreiben und doch ist alles nur noch Manier. Diese Gefahr ist wohl besonders groß, wenn, wie zum Beispiel bei manchen Autoren des Nouveau Roman, die Schreibweise sehr eng, extrem und auch starr begrenzt ist, wenn sie sehr spezifisch ist und kaum Veränderungen zuläßt. Da droht die Gefahr der Entleerung zur bloßen Routine. Zunächst einmal war die Schreibweise etwa von Autoren wie Nathalie Sarraute und Robbe-Grillet spürbar und einleuchtend legitimiert durch eine Basiserfahrung, die sich darin ausdrückte, durch einen konstituierenden Grund. Bei Nathalie Sarraute sind das Angst und Mißtrauen gegenüber den anderen. Nichts ist fest und verläßlich in ihrer Welt, alle Worte, die die Menschen austauschen, sind Masken, Vorwände, Eitelkeiten, Lügen. Deshalb muß man sich in chronischer Aufmerksamkeit gegenseitig beobachten und heimlich kommentieren. Alle Dialoge sind eingehüllt in eine Wolke von Vermutungen und ironischen Kommentaren. Nathalie Sarraute hat aus dieser Schreibweise viele sensible Varianten gewonnen. Aber allmählich setzt sich doch der Eindruck der Wiederholung und Reproduktion durch, finde ich. Der Stil und seine Nuancen, seine Wendungen und Subjektivitäten werden zu etwas Vorhersehbarem.

Aber deutlicher scheint mir der Erfahrungs- und Authentizitätsschwund und die Formalisierung bei Robbe-Grillet zu sein. Unter den kalten labyrinthischen Objektwelten seiner Bücher lag früher ein vulkanischer Untergrund. Es gab eine verschwiegene Tiefe gefährlicher, aber künstlerisch gebannter Motive, entsprechend den Themen seiner Romane: Mord, Eifersucht, Gewalt, Sadismus. Von da aus gewannen seine Bücher ihre imaginäre Kraft, ihre innere Spannung, die Spannung zwischen dem brisanten Phantasiematerial und der künstlichen, bewußten Form, was aber zugleich auch eine anschauliche Einheit darstellte. Und wenn es sich so verhielt, wie ich jetzt unterstelle, wenn ein solcher Untergrund an

gefährlichen, destruktiven Impulsen die Phantasie dieses Schriftstellers beherrschte, dann wäre es sogar sehr verständlich, daß er darauf mit einer immer größeren Formalisierung antworten mußte, um damit fertig zu werden.

Die Struktur kontrollierte die Phantasiematerie, trocknete sie schließlich aus, legte sie still. In den letzten beiden Romanen, der "Villa in Hongkong" und dem "Projekt für eine Revolution in New York" baut er seine Kulissenwelt auf. Die Gewalt ist zum Zitat aus der Schauerliteratur geworden, die er ironisch ausbeutet. Es sind Kunstwelten aus zitierten und arrangierten Handlungsschablonen, Figuren und Motiven aus der Kolportageliteratur, an denen er ein abgeleitetes kulinarisches Interesse hat. Das hat für mein Gefühl etwas Geschmäcklerisches und Beliebiges.

F: Wie stehen Sie zu der "recherche" des Nouveau Roman und zur Infragestellung der Rolle des Schriftstellers und seiner kreativen Mittel im Roman selbst? Robbe-Grillet sagt in "Pour un nouveau roman": "Der Schriftsteller erfindet ganz frei, ohne Vorbild, ohne Modell. Die Erfindung und die Imagination werden sogar zum Thema des Buches."

A: Durch den Rechercheur, mit dessen Augen der Leser die Welt sieht, wird die Welt wieder zum Geheimnis. Und das ist eine lustvolle, erregende Erfahrung. Die Welt wird ihrer vermeintlichen Bekanntheit entkleidet und zeigt sich wieder neu, wird wieder poetisch. Der Kriminalroman, der Detektivroman, lebt ja von diesem Vorgang. Da ist ein unaufgeklärtes Verbrechen geschehen, das auf einmal unsere Vertrautheit mit der Welt und mit den uns umgebenden Menschen in Frage stellt. Dadurch wird wieder alles, jedes sonst unbeachtete Detail der Welt wichtig und scheint auf eine unbekannte Realität hinzuweisen, als Spur, als Indiz. Indem nun der Detektiv alle Fakten sichert und in einen verständlichen, aber bisher verborgenen Zusammenhang bringt, klärt er das Verbrechen auf und stellt die Normalität wieder her. Aber vorübergehend, während er das Unbekannte erforschte, war die Welt, waren die Menschen aufregend unbekannt und undurchschaubar. Der Detektiv, der Rechercheur, repräsentiert für viele Autoren den Schriftsteller, dessen Arbeit es ja auch ist, die unbekannten Züge der Realität zu erforschen, beziehungsweise zu vermehren. Banale Bücher reproduzieren die Welt als etwas tausendmal Gesehenes und Abgegriffenes. Man kann es also zum Maß der Poesie erklären, wie fremd, wie neu, wie unbekannt die scheinbar bekannte Welt durch

sie erscheint. Der russische Formalist Viktor Sklovskij hat die Kunst als einen Kunstgriff interpretiert, der Fremdheit herstellen soll. Verfremdungen, die die Wahrnehmung erneuern. Die Einführung des Rechercheurs ist ein solcher Kunstgriff unter vielen andern.

F: Warum benutzen Sie beim Schreiben Filmtechniken? Können Sie das erläutern?

A: Aus demselben Grund. Um Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen und neue Wahrnehmungen zu ermöglichen. Die bewegte subjektive Kamera des Films, die die Welt in kleine wechselnde Ausschnitte zerlegt und wieder neuartig zusammensetzt, schiebt zunächst einmal unser Vorwissen beiseite, indem sie uns die Übersicht über die Szenerie nimmt. An den Grenzen des Bildausschnittes beginnt schon das geheimnisvolle Dunkel. Man sieht vielleicht die Beine eines Mannes, der über einen Flur geht und durch eine Tür tritt, aber man kann nie die ganze Gestalt sehen. So weiß man nicht, wer da kommt. Das ist bedrohlich und geheimnisvoll und verstärkt unsere Aufmerksamkeit. Im übrigen ist das eine Technik, die sich etwas unauffälliger sogar in traditionellen Romanen findet. Der russische Filmregisseur Eisenstein hat das einmal an einem Romananfang von Dickens nachgewiesen. Auch da wird die Gesamtwahrnehmung, der Gesamtvorgang aus Einzelwahrnehmungen aufgebaut. Wenn erzählt wird, wie ein Mann einen Weg entlanggeht, der mit Pfützen übersät ist, dann lenkt der Text, ganz genauso wie eine Kamera das tun würde, den Blick des Lesers von einem Detail aufs andere und baut so den Gesamtvorgang, die ganze Szenerie auf. Ich habe das Beispiel von Eisenstein jetzt nicht im Kopf, aber man kann ein vergleichbares konstruieren. Der Text könnte etwa lauten: "Es hatte gerade geregnet, und der Waldweg bei der Ortschaft A war von Pfützen übersät, als gegen Abend ein einsamer Wanderer auf ihm auftauchte. Es war ein bärtiger Mann mittleren Alters in einem lehmbräunen Mantel, der über seiner Schulter ein Bündel aus grobem Sackleinen trug. Er schritt rüstig voran und achtete nicht darauf, wenn seine derben Schuhe in eine der vielen Pfützen traten." Diesen Text kann man lesen wie eine Anweisung für eine Kamera, die erst in einer Totale den Waldweg, dann in einer Halbtotale oder aus einem anderen Blickwinkel die vielen Pfützen zeigt, in denen sich die Bäume spiegeln. Dann taucht in der Ferne der Mann auf, nähert sich. Die Kamera erfaßt Einzelheiten seiner Erscheinung, zeigt dann wieder die Bewegung seiner Beine, seine Schuhe,

die in die Pfützen treten und kehrt dann vermutlich wieder in eine Totale zurück. Das ist nun ein sehr simples Beispiel. Aber es zeigt doch, wie verwandt unser Vorstellungsablauf beim Lesen eines solchen Textes mit dem Erlebnis eines Filmbesuchers ist. Man könnte die einzelnen Bilder natürlich noch expressiver gegeneinander setzen, zum Beispiel zuerst den leeren Waldweg in einer Totale zeigen, dann gleich danach die Schuhe des Mannes, seinen energischen Schritt, mit dem er achtlos durch die Pfützen geht, und dann seinen Rücken, das Bündel über seiner Schulter. Dadurch wird der Vorgang geheimnisvoller, aufregender. Normalerweise befinden wir uns ja in Lebensszenerien, in Umgebungen, die uns fundum bekannt sind. Wir haben einen Überblick über die Situation, wissen, wo wir uns befinden, alle Dinge sind an ihrem Ort, so daß wir ihnen nicht viel Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Erst durch Informationsentzug, indem also unsere Übersicht radikal begrenzt wird, gewinnen die Einzelheiten, die in unsere Aufmerksamkeit treten, indem sie vom Text, von der Kamera benannt oder erfaßt, hervorgehoben werden, eine gesteigerte Gegenwart. Sie werden wichtig, auffällig, auch wenn es untergeordnete Details sind. Sie werden dann zu Indizien für ein unbekanntes Ganzes, das wir kennenlernen und herstellen wollen. Aber dieser neu entstehende Zusammenhang der Einzelheiten kann natürlich auch ganz ungewohnt sein: eine Telefonschnur, der Unterarm eines Mannes, ein Fensterausschnitt und darin ein Stück einer Hausfassade mit einer Reklameschrift - das könnte eine neue rätselhafte Bildeinheit sein. Die bekannte Realität bekommt dadurch etwas Fremdes und Traumhaftes. Das erhöht unsere Aufmerksamkeit, unser Gebanntsein. Siegfried Kracauer, dessen Filmtheorie für mich von großer Bedeutung war, hat gesagt, daß der Film eine "Rettung der sichtbaren Welt" sei, der bekannten Welt nämlich, die wir nur noch vage wahrnehmen, weil sie uns immer in denselben Sehroutinen erscheint und wir sie völlig zu kennen glauben. Das ist dasselbe, was Sklovskij über die Wirkung von Literatur gesagt hat. Auch sie erneuert die Wahrnehmung durch Verfremdung des Bekannten.

F: Der Nouveau Roman scheint kein funktionalistisches Literaturprinzip für sich zu beanspruchen. Dagegen tun das die Autoren des "Neuen Realismus". Was meinen Sie dazu?

A: Ein funktionalistisches Literaturprinzip würde ich auch für mich ablehnen, also die Auffassung, der Text solle unmittelbar im Dienst seiner

Praxis stehen, er sei ein Instrument im Dienst vorgegebener, fremder Zwecke und sei im Sinne dieser Zwecke konstruiert. Ich habe immer betont, daß Literatur ein Bereich mit seiner Eigenlogik ist, ein imaginäres Inszenarium, das zunächst einmal von der Praxis abgetrennt wird, und zwar deshalb, damit die Phantasie von den Verboten und den Risiken des praktischen Lebens befreit wird und über die praktische Erfahrung hinausgehen kann. Aber ich sehe auch den Unterschied zum Literaturbegriff der französischen Autoren. In einer öffentlichen Diskussion mit Robbe-Grillet bin ich darauf gestoßen, als ich ihn nach einer Begründung für seine Schreibweise fragte. Warum diese deskriptive, objektivistische Orientierung, diese labyrinthischen Strukturen, was bedeuten, was repräsentieren sie? Er antwortete mir, ich bin Künstler, wie auch Flaubert ein Künstler war, und so wie er etwas Neues gemacht hat, so mache auch ich etwas Neues. Er gab keine Auskunft über den Sinn, die Bedeutung seiner Innovationen. Er sagte nichts darüber, was er damit zeigen, hervorbringen, erfassen wollte. Sein Legitimationshintergrund war die Literatur, und innerhalb dieses Rahmens verstand er sich. Die Literatur erschien ihm als eine Geschichte künstlerischer Innovationen, und er lieferte zu dieser Geschichte seinen persönlichen Beitrag. Er hatte nicht weiter darüber nachgedacht oder zeigte keine Lust dazu, das zu artikulieren, daß die Literatur nur Teilbereich des Lebens ist und ihre letzten Legitimationen nicht aus sich selbst beziehen kann, daß nämlich hinter allen literarischen Interessen letzten Endes Lebensinteressen stehen. Literatur muß einen etwas angehen, muß einen betreffen, sie muß eine Lebensbedeutung haben, sonst wird sie nicht nur nicht gelesen, sondern sie bliebe sogar unverständlich und sinnlos. Natürlich begeben wir uns beim Lesen eines Romans in eine andere, eine fiktionale Welt. In ihr verändert sich unser Leben markant. Zum Beispiel kann der Roman, den wir an einem Wochenende lesen, uns ein ganzes Menschenleben vor Augen führen. Das ist eine ungeheure Verdichtung und Verwesentlichung des Geschehens. Aber auch das Gegenteil, die Überdehnung eines Augenblicks, gibt dem Geschehen Wesentlichkeit. Der Leser gerät also in einen anderen Zustand, der ihm mehr Distanz und mehr Freiheit ermöglicht. Aber er tut das nur, er begibt sich in diese fiktionale Welt, weil das, was er in ihr erfährt, einen Lebensreiz für ihn hat, weil es mit seinen anderen Erfahrungen zusammenrinnt, sie spiegelt, bereichert, verändert und vertieft. Ist das nicht der Fall, dann bleibt das Buch belanglos, trotz aller Kunstgriffe und Innovationen.

F: Sie sehen in Nathalie Sarrautes Werk die Zielsetzung einer Gesellschaft der angstfreien und herrschaftsfreien Kommunikation. Das entspräche Ihrer eigenen Utopie?

A: Nicht die Zielsetzung. In diesen Büchern gibt es keine Zielsetzung. Aber wenn Nathalie Sarraute eine Welt darstellt, in der sich die Menschen belauern und mißtrauen, weil jeder sich verstellt und seine wahren Motive verbirgt, dann klagt ein solcher Zustand unausdrücklich sein Gegenteil ein: - eine Welt freier Verständigung, Menschen, die mit sich identisch sind und sich einander mitteilen können ohne Angst und Verstellung. Aber Nathalie Sarraute ist wohl viel zu skeptisch, um das als ihre Utopie zu formulieren. Sie sieht die Menschen so, wie sie sie darstellt und glaubt wohl kaum an Veränderungen, obwohl sie an dem gegebenen Zustand, an der diagnostizierten Krankheit leidet.

F: Und wie sehen Sie das? Was ist Ihre Auffassung?

A: Die Gesellschaft als freies Gespräch gibt es nirgendwo. Aber es gibt sie partiell und in verschiedenen Annäherungsgraden. Demokratien sind Gesprächs- und Diskussionsgesellschaften im Vergleich zu totalitären Staaten, die ja die freie Kommunikation normativ einengen, mit Gewalt unterdrücken und durch erzwungenen Konsens ersetzen. Das ist die öffentliche, die politische Dimension des Problems. Aber die Verzerrung der Kommunikation beginnt ja in den Menschen selber, die sich nicht kennen, die ihre Möglichkeiten verfehlen, mit einem falschen Selbst leben, sich und deshalb auch andere täuschen und belügen, ohne es zu wissen, wie es zum Beispiel in den Büchern von Nathalie Sarraute erlebbar wird und wie es überhaupt in der Literatur erscheint. Fast alle Romane und Theaterstücke, die Tragödien wie die Komödien, handeln von Verstörtheiten, Beschränktheiten und Verzerrungen des menschlichen Lebens, von Mißverständnissen, Borniertheiten, Irrtümern, Realitätsverkennungen und den Widersprüchen, die sich daraus ergeben, dem Leiden, mit dem dafür bezahlt wird. Und ich meine, je deutlicher das wird, umso deutlicher wird als Wunschbild, Maßstab, Utopie auch das positive Gegenteil. Wir können den Irrtum als Irrtum nur begreifen, wenn wir einen Begriff der Wahrheit haben. Das schärft sich aneinander. Trotzdem habe ich keine sehr optimistischen Erwartungen. Das käme mir schon beim täglichen Blick in die Zeitung geradezu leichtfertig vor. Einzelne Menschen können zu Weisheit und innerer Freiheit gelangen, aber die Gattung 'homo sapiens' ist wohl

nur begrenzt sublimierungsfähig. Vor allem, weil viele Sublimierungsformen - Ideologien, Religionen, Moralen - selber kollektive Krankheiten sind oder dazu werden können.

F: Noch einmal zurück zu Ihrem Roman "Die Schattengrenze". Wie sehen Sie ihn im Vergleich zum Nouveau Roman?

A: "Die Schattengrenze" unterscheidet sich wie die Romane, die zum Nouveau Roman gezählt werden, vom traditionellen Roman durch die ungewohnte Anordnung des Erzählstoffs. Es gibt keine klare Chronologie, weil das fortschreitende Geschehen von der subjektiven Erlebnislinie durchbrochen und überwuchert wird. Die Perspektive der Hauptfigur macht auch verschiedene Vergangenheiten zur Gegenwart. Es gibt kein klar erkennbares Nacheinander, keine objektive Folgerichtigkeit mehr, stattdessen eine assoziative, subjektive Ordnung, aus der das objektive Geschehen allmählich auftaucht. Diese Perspektive verwischt auch manchmal den Unterschied zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, die Erinnerung nimmt häufig den Charakter von erlebter Gegenwart an. Außerdem werden manche Erlebnismomente wiederholt, das heißt, sie tauchen wiederholt im Bewußtsein der Hauptfigur auf, aber dabei verschieben sie sich, verändern sich und erzeugen dadurch noch mehr Unsicherheit und Unruhe. Solche subjektivierten Strukturen gibt es anders, aber in vergleichbarer Form auch im Nouveau Roman.

F: Ist die Hauptfigur der "Schattengrenze" als ein namenloser Träger von sich steigernden psychischen Zuständen nicht auch den Figuren von Nathalie Sarraute ähnlich, wenn man zum Beispiel an "Le Planetarium" denkt?

A: Ja, das stimmt. Auch meine Figur ist namenlos. Sie wird auch nie von außen beschrieben und charakterisiert. Insofern bleibt sie ein Schatten, der sich durch das Romangeschehen bewegt. Differenziert wird nur ihr inneres Leben dargestellt, das Flackern ihrer Gedanken, Gefühle, ihrer zerrissenen Wahrnehmungen. Trotzdem erfährt man über meine Figur mehr, als man in der Regel über die Figuren der französischen Romane erfährt. Man sieht das soziale Umfeld der Person. Sie hat einen Beruf und berufliche Mißerfolge. Sie versucht sich an kriminellen Geschäften. Der Mann hat Beziehungen zu verschiedenen Frauen, er hat eine Vergangenheit, die ihn geprägt hat, er war zum Beispiel im Krieg.

F: Der Krieg scheint ein wichtiges Thema für Sie zu sein.

A: Nicht eigentlich ein Thema, denn der Krieg taucht ja nur als ein gelegentliches Motiv in meinen Büchern auf. Aber er war eine wichtige Erfahrung für mich. Ich glaube, er hat meine Skepsis gegenüber dem Kollektiv und meinen Individualismus fundiert.

F: Man sagt, jeder Autor hätte eine Metaphysik. Sie haben sich gegen eine Literatur mit metaphysischen Ansprüchen gewandt. Wie sehen Sie Ihre Entwicklung? Im Zusammenhang mit Ihren jetzigen Romanplänen haben Sie das "Tibetanische Totenbuch" erwähnt.

A: Das Mythische und Metaphysische interessiert mich nicht am "Tibetanischen Totenbuch". Das heißt, ich nehme das Buch nicht wörtlich, also nicht als Vorbereitung auf die Schrecken und Versuchungen, die der Seele nach dem Tode begegnen, sondern ich verstehe es als ein Weisheitsbuch, das an die Lebenden gerichtet ist. Die Wanderung der gestorbenen Seele durch die Schrecken und Heimsuchungen des Totenreiches ist eine Metapher für die Schrecken und Ängste, die Gefahren des Selbstverlustes, der Depression, die uns während des Lebens bedrohen. Im mythischen Gewand werden hier psychotische Zustände geschildert, wie sie, nur wesentlich weniger eindrucksvoll, auch in unseren Lehrbüchern der Psychiatrie stehen. Und zugleich ist das Buch eine tiefsinnige Therapie und Morallehre. Es sagt nämlich, alle die Schrecken und Dämonen und Versuchungen, die der Seele nach dem Tod begegnen, sind selbst-hervorgebrachte Trugbilder. Es sind ihre eigenen Phantasmen, die ihr als vermeintlich objektive, übermächtige Gewalten entgentreten. Wenn sie ihnen standhält und sie anschaut, kann sie sie als selbsterzeugte Trugbilder erkennen und dann zerfallen sie in nichts. Das ist großartig. Es ist eine psychologische Weisheit, die wir erst mit der Psychoanalyse allmählich wieder zu entdecken beginnen. Auch die Analyse ist ja eine Wanderung, die der Kranke zusammen mit einem Seelenbegleiter, dem Therapeuten unternimmt, und die ihn durch alle seine Schrecken und Ängste hindurchführt, bis sie ihren Trugcharakter verlieren, weil er dahinter sein wirkliches Problem, seine konkreten traumatischen Erfahrungen entdeckt.

F: Die Selbsterkenntnis bedeutet dann Heilung.

A: Ja, bei Sokrates heißt das "Erkenne dich selbst" und im "Tibetanischen

Totenbuch" wird der Seele gesagt, sie solle sich mit sich selbst "von Angesicht zu Angesicht setzen". Das ist der Weg der Erlösung. Standhalten statt fliehen und sich täuschen, denn die eigene Angst nährt nur die Schrecken. Mehr und mehr sehe ich auch die Literatur, sehe ich das Schreiben vor diesem Hintergrund. Es ist auch eine Reise, ein Trip durch alle Bedrohungen und Gefahren, ein imaginäres Abenteuer, eine durchgespielte Krise. Ein Buch, das nichts davon hat, hat für mich wenig Wert.

Dieses Gespräch ist im Herbst 1980 erschienen unter dem Titel:

Modelle, Verfahren und Prozesse.
Gespräch mit Christa Merkes.
13. November 1976

in: Dieter Wellershoff:

"Die Wahrheit der Literatur."
Sieben Gespräche. München 1980.

Rückblick

Die in dieser Arbeit besprochenen Autoren folgen weitgehend den von Wellershoff 1965 formulierten Arbeitshypothesen zum Neuen Realismus. Der gesteckte Rahmen ließ den Autoren genügend Raum zur individuellen Gestaltung ihres eigenen Werkes. Diese Richtlinien wurden dann später in Wellershoffs theoretischen Schriften weiter ausformuliert, vertieft und auch neu definiert. Damit klärte Wellershoff vorwiegend seinen eigenen literarischen Standort. Seine Theorie kann daher vor allem mit seinem Romanwerk verglichen werden und nur beschränkt auf die anderen Autoren angewandt werden.

Bei der Besprechung von Wellershoffs SAG standen eine große Anzahl theoretischer Veröffentlichungen des Autors selbst zur Verfügung sowie auch soziologische, psychologische Sachliteratur, die ihn beeinflusst hatte. SAG wurde als Krankheitsstudie, aber auch formal-ästhetisch interpretiert. Die Hauptfigur in SAG profilierte sich in (trotz) ihrer Objektbezogenheit als psychologisch-wahrscheinliche Persönlichkeit.

Brinkmanns Erzähler in DU hatte eine ausgeprägte, sensible Subjektivität, die sich noch von den Objekten distanzieren und diese differenziert wahrnehmen konnte. In der Titelgeschichte Rpb dagegen zeigte Brinkmann eine exklusive Objektwelt, in der es aber trotzdem nicht gelang, das subjektive Element völlig auszuschalten. Die persönliche Perspektive hinter den Dingen blieb immer präsent. In diesem Kräfte-Verhältnis Subjekt:Objekt (subjectivisme:chosisme) bestanden besonders Parallelen zum Nouveau Roman Robbe-Grillet.

Borns "Der zweite Tag" benutzte das Modell des Reiseromans, nur um dieses leerschreiben. 'Reise' definierte sich als Metapher für die Existenz sowohl des Individuums als auch des Schriftstellers. Dabei wurde Wirklichkeit primär in ihrer Zeitlichkeit und historischen Dimension

gesehen. Der "recherche"-Aspekt, der sich und sein Medium reflektierende Autor, war in allen besprochenen Werken enthalten. Steffens Hauptperson in "Der Platz" zeigte ganz besonders diese Ambivalenz des Schriftstellers, seines Ich-Erzählers und seiner fiktiven Romanfiguren. In einer Dialektik der Personalpronomina stellte er das 'objektivierte' Subjet dar, im persönlich-menschlichen sowie auch im figürlich-bildlichen Bereich.

Primär phänomenologische, filmische Wahrnehmungsweisen betonten das dynamische Subjekt:Objektverhältnis. Umwelt wurde minutiös beschrieben, zum Teil im inventarisierenden Stil der Bestandsaufnahme. Erinnerungen und Imaginationen projizierten jedoch auch romantisch-übersteigerte oder groteske Bilder. Es ergab sich eine stilistische Vielfalt - eine Art literarisch-ästhetische Bestandsaufnahme.

Die formale Komponente war sehr wichtig und wurde auch immer wieder strukturell und thematisch reflektiert, u.a. auch durch das "mise-en-abyme". Bewegungs-Dynamismen des Bewußtseins zeichneten sich in die räumlich-zeitlichen Strukturen des Textes ein, da eine linear-chronologische Sukzession nicht gegeben war. Innen- und Außenwelt gingen fließend ineinander über im Wahrnehmungs- und Bewußtseinsstrom. Wirklichkeit definierte sich als begrenzter Bereich der subjektiv erlebten alltäglichen Umwelt. Ein Anspruch auf umfassenden Wiedergabe der Wirklichkeit fehlte. Das Detail und die subjektive Perspektive machten vielmehr auf Komplexität von Wirklichkeit aufmerksam.

Anmerkungen

NEUER REALISMUS - NOUVEAU ROMAN

- 1 Köllerer, Walter: Veränderung. In: Akzente. 11. Jg. 1964. S. 397.
- 2 ebd. S. 389
- 3 ebd. S. 394
- 4 ebd. S. 397
- 5 Reich-Ranicki, Marcel: Literarisches Leben in Deutschland. München. 1965. S. 281.
- 6 ebd. S. 282
- 7 Höllerer, Walter: s.o.: Robert Creeley: Veränderungen. S. 403-410. Dieter Wellershoff: Vormittagshitze. S. 450-462.
- 8 ebd. S. 394-95
- 9 Wellershoff, Dieter: Neucr Realismus. In: Die Kiepe. Literarische Hauszeitschrift des Verlages Kiepenheuer & Witsch. Köln. 13. Jg. 1965. Nr.1. S.1.
- 10 ebd.
- 11 Vormweg, Heinrich: Der neue Realismus. Über die jüngsten Versuche, eine literarische Schule zu formieren. In: Ms Deutschlandfunk. Köln. 30.12.65.
- 12 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff am 13. November 1976. S. 240 dieser Arbeit.
- 13 Wellershoff, Dieter: Residuum der Freiheit oder befreites Gebiet. In: Kiepenheuer & Witsch, 1949-1974. Köln 1974. S. 78
- 14 ebd. S. 81
- 15 ebd. S. 82
- 16 ebd. S. 79
- 17 Wellershoff, Dieter: Welle der Wirklichkeit. In: Der Ruhrstudent. 9. Juni 1967. o.S.
- 18 Brinkmann, Rolf Dieter: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten. In: Literaturmagazin, 5. Reinbek 1976. S. 236.
- 19 nach mündlicher Auskunft von Wellershoff
- 20 Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen. Köln 1966. S. 16. (Vorlesungen wurden 1963/64 gehalten)
- 21 ebd. S. 9
- 22 ebd. S. 48
- 23 ebd. S. 14
- 24 ebd. S. 104
- 25 Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon. Paris 1956. S. 166-67.
- 26 Robbe-Grillet, Alain: Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman ou l'ère du soupçon. In: Critique, 108-12. 1956. S. 695.
- 27 Heimann, Bodo: Experimentelle Prosa. In: Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Hrsg. M. Durzak. Stuttgart 1971. S. 232.
- 28 ebd. S. 239

- 29 Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Olten 1966. S. 154.
- 30 Heißenbüttel, Helmut, Vormweg, Heinrich: Briefwechsel über Literatur. Neuwied 1969. S. 27
- 31 ebd. S. 29
- 32 Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. s.o. S.180.
- 33 ebd. S. 187
- 34 ebd. S. 197
- 35 ebd. S. 180
- 36 Vormweg, Heinrich: Eine andere Lesart. Über neue Literatur. Neuwied 1972. S. 104.
- 37 ebd. S. 105
- 38 ebd. S. 104
- 39 Heißenbüttel, Helmut: s.o. S. 203
- 40 Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. Neuwied 1968. S. 64.
- 41 ebd. S. 53
- 42 ebd. S. 53
- 43 Vormweg, Heinrich: Ein so zoologischer Realismus. In: Merkur. 1966.S.994.
- 44 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. S. 241.
- 45 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: J. Billen, H.H. Koch (Hrsg.): Was will Literatur? Bd. 2 (1918-1973). Paderborn 1975. S. 232.
- 46 Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch. November 1968. S. 187-97.
- Michel, Karl Markus: Ein Kranz für die Literatur. In: Kursbuch. November 1968. S. 169-86.
- 47 Heißenbüttel, Helmut: s.o. S. 154.
- 48 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 49 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. S. 242.
- 50 Wellershoff, Dieter: Die Auflösung des Kunstbegriffs. II. In: Merkur. 29. Jg. 1975. H.327. S. 741.
- 51 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. S. 243.
- 52 Der moderne Roman. In: Bericht 600. Symposium Wien 1965. Forumsdiskussion. S. 126.
- 53 ebd. S. 134
- 54 ebd. S. 138
- 55 ebd. S.129
- 56 Bohrer, Karl Heinz: Die Grenzen der Phantasie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.2.67. S. 20. (Forumsgespräch über den Roman in Düsseldorf)
- 57 ebd.
- 58 Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962. S. 119
- 59 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. S. 243

- 60 Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt 1960. (Erstausgabe). Vom Klappentext zitiert.
- 61 Höllerer, Walter: Veränderung. s.o. S. 397.
- 62 Reich-Ranicki, Marcel: Polemik gegen Robbe-Grillet. In: Literarisches Leben in Deutschland. München 1965. S. 136-37.
- 63 Heißenbüttel, Helmut: s.o. S.187.
- 64 Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. s.o. S. 51-2.
- 65 ebd. S. 43
- 66 ebd. S. 44
- 67 ebd. S. 52
- 68 ebd. S. 52
- 69 Bohrer, Karl Heinz: Literarisches Fingerhakeln. Eine Diskussion mit Robbe-Grillet über seine Prosa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21.12.1966.
- 70 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. S. 252.
- 71 Anonymus: Makrokosmos und Mikrokosmos. In: Saarbrückener Landeszeitung. 3. Mai 1971.
- 72 Butor, Michel: Répertoire II. Paris 1964. S. 300.
- 73 Wellershoff, Dieter: Literatur ist Widerstand mit vielleicht veralteten Mitteln. In: Tintenfisch. 8. 1975. S. 83.
- 74 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S.12.
- 75 ebd. S. 17
- 76 ebd. S. 18
- 77 ebd. S. 257
- 78 ebd. S. 370
- 79 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967. S. 136.
- 80 Merleau-Ponty: s.o. S. 244.
- 81 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 82 Robbe-Grillet: s.o. S. 695.
- 83 Reallexikon der deutschen Literatur. Hrsg. W.Kohlschmidt, W.Mohr. Bd. 1-3. Berlin 1965, 1977. ("Naturalismus") S. 605.
- 84 Burns, Robert: Ein schöner Tag - Neuer Realismus oder psychologisierter Naturalismus. in: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Hrsg. R.Hinton Thomas. Köln 1975. S. 27-8.
- 85 Film als Film. 1910 bis heute. Hrsg. W. Herzogenrath, B. Hein. Stuttgart, o.J. [1979] S. 99.
- 86 ebd. S. 181
- 87 ebd. S. 35
- 88 Ricardou, Jean: s.o. S. 136.
- 89 Wellershoff, Dieter: Literatur als Erfahrung. Ein Gespräch mit Jos Hoogeven. In: Neue Rundschau. H.3. 1978. S. 367.
- 90 Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. s.o. S. 41
- 91 ebd. S. 54

- 92 Wellershoff, Dieter: Der Roman als Krise. In: Merkur. H.2. 1979. S.150.
- 93 Wellershoff, Dieter: Für einen neuen Realismus. In: Civis. H.10.1966.S.29.
- 94 Gnüg, H., Zenke, T.: Das Eindeutige und das Mehrdeutige. Materialien zur Literaturtheorie. In: Sprache im Technischen Zeitalter. H.45-8. 1973. S. 118.
- 95 Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon". s.o. Kapitel: Conversation et sous-conversation. S. 97-147.
- 96 Wellershoff, Dieter: Gesellschaft als Scheingespräch. Bemerkungen zu Nathalie Sarraute. In: Sie schreiben zwischen Goch und Bonn. Hrsg. H.E. Käufer, R. Schroer. Wuppertal 1975. S. 231.
- 97 Zeltner-Neukomm, Gerda: Im Augenblick der Gegenwart. Frankfurt 1973.S.38.
- 98 Duden 5. Fremdwörterbuch. Mannheim 1974. ('Tropismen')
- 99 Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon. s.o. S. 134.
- 100 ebd. S. 140
- 101 Wellershoff, Dieter: Gesellschaft als Scheingespräch. s.o. S. 232.
- 102 ebd. S. 232
- 103 Butor, Michel: Répertoire II. s.o. S. 98.
- 104 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. In: Merkur. 19. Jg. 1965. H.202-213. S. 60.
- 105 Le Petit Robert. Dictionnaire. Paris 1972.
- 106 Butor, Michel: Répertoire I. Paris 1960. S. 8.
- 107 ebd. S. 9
- 108 ebd. S. 11
- 109 Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon. s.o. S. 76.
- 110 ebd. S. 94
- 111 Simon, Claude: Orion aveugle. Vorwort, keine Seitenzählung. Genf 1970.
- 112 Butor, Michel: Répertoire II. s.o. S. 44.
- 113 Wellershoff, Dieter: Der Roman als Krise. s.o. S. 149.
- 114 ebd. S. 149

DIETER WELLERSHOFF: DIE SCHATTENGRENZE

- 1 Wellershoff, Dieter: Die Schattengrenze. Köln: Kiepenheuer & Witsch.1969. Seitenangaben im Text (in Klammern) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Wellershoff, Dieter: Für: Warwick Occasional Papers. Nicht veröffentlicht. Ms. S. 3. (1974).
- 3 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. Stuttgart 1971. (3.Aufl.) S. 17.
- 4 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. Ein Gespräch. In: Akzente. H.3. 1975. S. 236.
- 5 Laing, Ronald David: The Divided Self. Harmondsworth 1965. S. 189.
- 6 ebd. S. 34

- 7 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. In: Die Kiepe. 13. Jg. 1965. Nr. 1. S.1.
- 8 Straus, Erwin: Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung für das Verständnis der Halluzinationen. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E. Straus, J. Zutt. Frankfurt 1963. S. 131.
- 9 ebd. S. 130
- 10 ebd. S. 138
- 11 ebd. S. 139
- 12 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 113.
- 13 Conrad, Klaus: Gestaltanalyse und Daseinsanalytik. In: Die Wahnwelten. s.o. S. 299-300.
- 14 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff am 13. November 1976. S. 250 dieser Arbeit.
- 15 ebd. S. 251. Siegfried Kracauer nennt es auch "Die Errettung der äußeren Wirklichkeit", vgl.: "Theorie des Films" Frankfurt 1964.
- 16 ebd. S. 251
- 17 ebd. S. 251
- 18 Film als Film. 1910 bis heute. Hrsg. B. Hein, W. Herzogenrath. Stuttgart o.J. [1979]. S. 98.
Zitat aus: Roman Jakobson: Questions de poétique. Paris 1973. S.106.
- 19 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff: s.o. 249-50.
- 20 Jansen, Horst: Horror der Dinge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 25.3.69.
- 21 Straus, E.: Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung...s.o. S. 135.
- 22 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. s.o. S. 239.
- 23 Wellershoff, Dieter: Schattengrenze. s.o. Klappentext.
- 24 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 84
- 25 Foucault, Michel: Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt 1968. S.66.
- 26 Film als Film. s.o. S. 33
- 27 ebd. S. 64
- 28 ebd. S. 64
- 29 ebd. S. 182
- 30 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau Roman. Paris 1967. S. 139.
- 31 ebd. S. 153
- 32 Robbe-Grillet, Alain: La Jalousie. Paris 1957. An diversen Stellen im Text.
- 33 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 173.
Auch im Kapitel dieser Arbeit: Rolf Dieter Brinkmann: Raupenbahn, "Das Objekt als mise-en-abyme". S. 163.
- 33a Straus, Erwin: Die Ästhesiologie.. s.o. S. 130.
- 34 von Gebattel, Victor E.: Zur Frage der Depersonalisation. In: Depersonalisation. Hrsg. J.-E. Meycr. Darmstadt 1968. S. 232.
- 35 ebd. vgl. S. 234
- 36 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. s.o. S. 239.

- 37 Wellershoff, Dieter: ohne Titel. In: Lit. 2. Das Literaturmagazin im Verlag Kiepenheuer & Witsch. Frühjahr 1969.
- 38 Laing, Ronald David: The Divided Self. s.o. S. 42.
- 39 ebd. S. 43
- 40 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 73.
- 41 Jansen, Horst: Horror der Dinge. s.o.
- 42 Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973. S. 144-45.
- 43 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 53.
- 44 Laing, Ronald David: The Divided Self. s.o. S. 176.
- 45 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 35.
- 46 ebd. S. 46. Unter Bezugnahme auf Gruhle.
- 47 ebd. S. 84
- 48 ebd. S. 60
- 49 ebd. S. 66
- 50 Laing, Ronald David: The Divided Self. s.o. S. 84.
- 51 Laing, Ronald David: Self and Others. London 1969. S. 23.
- 52 Laing, Ronald David: The Divided Self. s.o. S. 38.
- 53 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 66.
- 54 ebd. S. 18
- 55 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. s.o. S. 233.
- 56 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 35.
- 57 ebd. S. 90
- 58 ebd. S. 57
- 59 von Gebattel, V.E.: Die Störungen des Werdens und des Zeiterlebens. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E. Straus, J. Zutt. Frankfurt 1963. S. 359.
- 60 Linder, Christian: Bilder mit einem dunklen Einschlag. Gespräch mit Dieter Wellershoff. In: Schreiben und Leben. Hrsg. Christian Linder. Köln 1974. vgl. S. 123-139.
- 61 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 69.
- 62 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. s.o. S. 239.
- 63 Conrad, Klaus: Gestaltanalyse und Daseinsanalytik. s.o. S. 299.
- 64 Zeltner-Neukomm, Gerda: Von der Grenze des Realismus. In: Neue Zürcher Zeitung. 13.5.1969.
- 65 Straus, Erwin: Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung..s.o. S. 131.
- 66 Gnüg, H., Zenke, T.: Das Eindeutige und das Mehrdeutige. Materialien zur Literaturtheorie. In: Sprache im Technischen Zeitalter. H.45-48. 1973. S. 118.
- 67 Schneider, Kurt: Notiz über Ichstörungen und Entfremdungen. In: Depersonalisation. Hrsg. J.E. Meyer. Darmstadt 1968. S. 256.
- 68 Minkowski, Eugène: Die gelebte Zeit. Bd. 2. Salzburg 1972. S. 138.
- 69 Straus, Erwin: Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung..s.o. S. 139.
- 70 Jansen, Horst: Horror der Dinge. s.o.

- 71 Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. s.o. S. 79.
- 72 von Gebssattel, V.E.: Die Störungen des Werdens und des Zeiterlebens. s.o. S. 365.
- 73 von Gebssattel, V.E.: Zur Frage der Depersonalisation. s.o. S. 242.
- 74 ebd. S. 242
- 75 Phelan, Tony: Die Schattengrenze - "strukturelle Logik" und Utopie. In: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Interpretationen und Analysen. Hrsg. R. Hinton Thomas. Köln 1975. S. 64-65.
- 76 Fuhrmann, Joachim: Selbsterfahrung und Solidarität. s.o. S. 238.

ROLF DIETER BRINKMANN: DIE UMARMUNG

- 1 Brinkmann, Rolf Dieter: Die Umarmung. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1965. Seitenangaben im Text (in Klammern) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Lattmann, Dieter: ohne Titel. Ms Süddeutscher Rundfunk Stuttgart. 18.6.65.
- 3 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. In: Die Kiepe. 13. Jg. 1965.Nr.1, S.1.
- 4 Baier, Lothar: In: Die Bücherkommentare, XIV, 15.6.65.
- 5 Reich-Ranicki, Marcel: Übungsstücke eines Talents. In: Die Zeit. Nr. 19. 7.5.65.
- 6 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 7 Sartre, Jean Paul: Ist der Existentialismus ein Humanismus? Zürich 1947. L'Existentialisme est un humanisme. Paris 1946.
- 8 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S.272.
- 9 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 10 Zeltner-Neukomm, Gerda: Die eigenmächtige Sprache. Freiburg 1965. S.61.
- 11 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. s.o. S.272.
- 12 ebd. S. 278
- 13 ebd. S. 252
- 14 Wellershoff, Dieter: Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann. In: Akzente, Nr.3. 1976. S.283. (Bs "Tierplanet" Hsp.zitiert).
- 15 Robbe-Grillet, Alain: Momentanaufnahmen. (Übers. E. Tophoven) München 1963. Frz.: Instantanés. Paris 1962. Dieser Begriff wird in dieser Arbeit immer wieder zitiert, da er als Kriterium geeignet schien. Der übersetzte Titel wurde folgender Quelle entnommen: "Kleines Literarisches Lexikon" Autoren 2, Bern 1973. (Sammlung Dalp, Bd.16b). Es wurde leider erst zu spät festgestellt, daß der korrekte Titel der deutschen Übersetzung "Momentaufnahmen" lautet.
- 16 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967. S. 70/71.
- 17 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: ACID. Hrsg. R.D.Brinkmann, R.R. Rygulla. Darmstadt o.J. [1969]. S. 381.
- 18 Wellershoff, Dieter: Destruktion als Befreiungsversuch. s.o. S. 283.
- 19 Bloecker, G.: Lauerprosa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 7.12.1965.
- 20 Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille. In: März-Texte I. Darmstadt 1969. S. 143.
- 21 ACID. s.o. S. 381.

- 22 in dieser Arbeit: Dieter Wellershoff: Die Schattengrenze, "Strukturen der Flamme, der Welle und des Kreises", S.49, sowie auf dem Klappentext von Die Schattengrenze.
 - 23 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 136.
 - 24 ebd. S. 153
 - 25 ebd. S. 153
 - 26 Reich-Ranicki, Marcel: Übungsstücke eines Talents. s.o.
 - 27 Wellershoff, Dieter: Destruktion als Befreiungsversuch. s.o. S. 280.
 - 28 Allsop, Kenneth: The Angry Decade. London 1969.
 - 29 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
 - 30 Wellershoff, Dieter: Destruktion als Befreiungsversuch. s.o. S. 280.
 - 31 Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.s.o. S.144.
 - 32 ebd. S. 144
 - 33 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
 - 34 ebd.
 - 35 Nummer nicht besetzt
 - 36 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
 - 37 ebd.
 - 38 Bernal, Olga: Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris 1964. S.33.
 - 38a Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.s.o. S.142.
 - 39 Born, Nicolas: Stilleben einer Horrorwelt. In: Tintenfish, 9. Jahrbuch Deutsche Literatur. Hrsg. M. Krüger. Berlin 1976. S. 112.
 - 40 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
 - 41 ebd.
 - 41a Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.s.o. S.144.
 - 42 Bloecker, G.: Lauerprosa. s.o.
 - 43 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. s.o. S. 273.
 - 44 ebd. S. 273
 - 45 Bloecker, G.: Realismus der wachen Ohnmacht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.7.66.
 - 46 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
 - 47 ebd.
 - 48 ebd.
 - 49 ebd.
-

ROLF DIETER BRINKMANN: RAUPENBAHN

- 1 Brinkmann, Rolf Dieter: Raupenbahn. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1966.
Seitenangaben im Text (in Klammern) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 1a Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff am 13. November 1976.
S. 243 dieser Arbeit.
- 2 Riewoldt, O.F.: Rolf Dieter Brinkmann. In: Kritisches Lexikon zur
deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. H.L.Arnold. edition
text und kritik. München. Stand 1.7.1978. S.2. Loseblatt-Sammlung.
- 3 Zeltner, Gerda: Beim Wort genommen. Stilanalytische Beiträge zur
Romanistik. Hrsg. Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu
Mainz. Mainz 1973. S. 9.
- 4 Ricoeur, Paul: Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Inter-
pretationen. München 1973. S. 104.
- 5 ebd. S. 105
- 6 Zeltner, Gerda: Beim Wort genommen. s.o. S. 13.
- 7 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt 1975. S. 62.
- 8 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: ACID. Hrsg. R.D.Brink-
mann, R.R.Rygulla. Darmstadt, o.J. [1969]. S. 381.
- 9 ebd. S. 382
- 10 ebd. S. 381
- 11 Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.
März-Texte I. Darmstadt 1969. S. 142.
- 12 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967. S. 70.
- 13 ebd. S. 71
- 14 ebd. S. 70
- 15 ebd. S. 136
- 16 ebd. S. 72
- 17 Zeltner-Neukomm, Gerda: Das Ich und die Dinge. Köln 1968. S. 96.
- 18 Zeltner-Neukomm, Gerda: Die eigenmächtige Sprache. Freiburg 1965. S. 65.
- 19 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 136.
- 20 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S.252.
- 21 Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur.
Neuwied 1968. S. 54-5.
- 22 ebd. S. 41
- 23 Zeltner-Neukomm, Gerda: Das Ich und die Dinge. s.o. S. 96.
- 24 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. s.o. S. 388/9.
- 24a Robbe-Grillet, Alain: Le Voyeur. Paris 1955. (folio). S.101,148,213.
- 25 Ricoeur, Paul: Hermeneutik und Strukturalismus. s.o. S. 86.
- 26 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. s.o. S. 389.
- 27 Robbe-Grillet, Alain: Dans le labyrinthe. Paris 1959. Edition 10/18.
S. 28.
- 28 ebd. 'avertissement' .o.S.

- 29 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. s.o. S. 389.
- 30 Gregor-Dellin, Martin: Landschaft mit Figuren. In: Die Zeit. 15.7.66.S.23.
- 31 Ficoeur, Paul: Hermeneutik und Strukturalismus. s.o. S. 120.
- 32 ebd. S. 120
- 33 ebd. S. 99
- 34 ebd. S. 99
- 35 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 136:
"la métaphore a été prise à la lettre".
- 36 Barthes, Roland: Littérature littéraire. Le Voyeur - Alain Robbe-Grillet.
In: Critique. 100/1. 1955. S. 820.
- 37 ebd. S. 823
- 38 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 153.
- 39 Barthes, Roland: Littérature littéraire. s.o. S. 820.
- 40 Robbe-Grillet, Alain: Les Gommages. Paris 1953. S. 53.
- 41 Anonymus. In: Die Tat. Nr. 261. 5.11.1966.
- 42 Robbe-Grillet, Alain: Le Voyeur. s.o. S. 7.
- 43 nicht besetzt
- 44 Robbe-Grillet, Alain: Dans le labyrinthe. s.o. S. 196.
- 45 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 71.
- 46 Barthes, Roland: Littérature littéraire. s.o. S. 825.
- 47 nicht besetzt
- 48 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 173.
- 49 Brinkmann, Rolf Dieter: Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille.s.o.S.142.
- 50 Zeltner-Neukomm, Gerda: Das Ich und die Dinge. s.o. S. 112.
- 51 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. s.o. S. 173.
- 52 Lattmann, Dieter: In Ms Süddeutscher Rundfunk. Stuttgart. 26.7.66.
- 53 Robbe-Grillet, Alain: La jalousie. Paris 1957. Zitiert an diversen
Stellen im Text.
- 54 Gregor-Dellin, Martin: Landschaft mit Figuren. s.o.
- 55 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. s.o. S. 389.
- 56 Born, Nicolas: Stilleben einer Horrorwelt. In: Tintenfisch.9.1976.S.112.
- 57 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. s.o. S. 77.
- 58 ebd. S. 87
- 59 Brinkmann, Rolf Dieter: Vorwort zu meinem Gedicht Vanille.s.o.S.144.
- 60 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. In: Die Kiepe. 13.Jg.1965.Nr.1.S.1.
- 61 ebd.
- 62 Born, Nicolas: Stilleben einerHrriorwelt. s.o. S. 112.
- 63 Bernal, Olga: Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris 1964.S.36.

NICOLAS BORN: DER ZWEITE TAG

- 1 Nicolas Born: Der zweite Tag. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1965.
Seitenangaben im Text (in Klammern) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. In: Die Kiepe. 13. Jg. 1965. Nr. 1. S. 1.
- 3 Grzimek, Martin: Nicolas Born. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. edition text + kritik. Hrsg. H.L. Arnold. München. 1.10.78. S. 3. Loseblatt-Sammlung.
- 4 Blumenberg, H.C.: Lange Fahrt zum Mord. In: Die Zeit. Magazin. 11/1978. S. 16/18.
- 5 Film als Film. 1910 bis heute. Hrsg. Birgit Hein, Wolf Herzogenrath. o.J. [1979] S. 62.
- 6 Wellershoff, Dieter: Der Roman als Krise. In: Merkur. Februar 1979. S. 149.
- 7 Born, Nicolas: In: Grenzverschiebung. Hrsg. Renate Matthaei. Köln 1970. S. 84.
- 8 Grzimek, Martin: Nicolas Born. s.o. S. 6.
- 9 Bender, Hans: Ms Deutschlandfunk. Köln. 25.7.65.
Maier, Wolfgang: Ms Sender Freies Berlin. 3.8.65.
- 10 Zeltner-Neukomm, Gerda: Die eigenmächtige Sprache. Freiburg 1965. S. 84.
- 11 Butor, Michel: La modification. Paris 1967. S. 272.
- 12 PRO - die zeitschrift für eine neue literatur. Oktober 66.
Titel: inbesitznahme. Borns Text: Schlussmachen (Erz.) ist enthalten.
- 13 Butor, Michel: Répertoire II. Paris 1964. S. 44.
- 14 Mein Gespräch mit Dieter Wellershoff am 13. November 1976.
S. 243 dieser Arbeit.
- 15 Zitat aus dem Text. S. 142.
- 16 Born, Nicolas: Gedichte 1967-1978. Reinbek 1978.
Gedicht "Seitensprung". S. 11.
- 17 Jappe, Georg: Wie der einzig Einheimische. In: Die Zeit. Nr. 15/7.4.78.
- 18 Born, Nicolas: Nachwort zu "Wo mir der Kopf steht". In: Grenzverschiebung. Hrsg. Renate Matthaei. Köln 1970. S. 84.
- 19 ebd. S. 84
- 20 ebd. S. 84
- 21 Born, Nicolas: Gedichte. s.o. Gedicht "Selbstbildnis". S. 20.
- 22 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 23 ebd.
- 24 ebd.
- 25 Zitat aus dem Text. S. 85.
- 26 Wellershoff: Neuer Realismus. s.o.
- 27 Wellershoff, Dieter: Einladung an alle. Köln 1972.
- 28 vgl. Bergarbeiter-Erz. in Nicolas Born: Ein privates Unglück.
In: Diagonale 1. 1966. S. 14-22.

- 29 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967. S. 171 ff.
- 30 Karasek, Hellmuth: Ms Hessischer Rundfunk. Frankfurt. 14.4.65.
- 31 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.

GÜNTER STEFFENS: DER PLATZ

- 1 Steffens, Günter: Der Platz. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1965.
Seitenangaben im Text (in Klammern) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. In: Merkur. XIX. Jg. 1965. H. 202-13. S. 60.
- 3 ebd.
- 4 Vormweg, Heinrich: Im Wellengang sinnloser Wahrnehmung. In: Welt der Literatur. 25.11.1965.
- 5 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. s.o. S. 60.
- 6 ebd.
- 7 Burns, Robert: Ein schöner Tag - Neuer Realismus oder psychologisierter Naturalismus? In: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Hrsg. R. Hinton Thomas. Köln 1975. S. 29-30.
- 8 Piontek, Heinz: Pop-Art der Literatur. In: Rheinischer Merkur. 15.10.1965.
- 9 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. In: Die Kiepe. 13. Jg. 1965. Nr. 1. S. 1.
- 10 Burns, Robert: Ein schöner Tag.. s.o. S. 34.
- 11 ebd. S. 36
- 12 Butor, Michel: Répertoire II. Paris 1964. S. 62.
- 13 ebd. S. 97
- 14 Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus. s.o.
- 15 Vormweg, Heinrich: Im Wellengang sinnloser Wahrnehmung. s.o.
- 16 Daiber, Hans: Womöglich, vielleicht, wahrscheinlich. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.10.65.
- 17 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. s.o. S. 60.
- 18 Meidinger-Geise, Inge: Emanzipation des Textes. In: Die Tat. 31. Jg. Nr. 36. 11.2.1966. S. 34.
- 19 Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967. S. 171 ff.
- 20 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. s.o.. S. 60.
- 21 ebd.
- 22 ebd.
- 23 ebd.
- 24 ebd.
- 25 Schonauer, Franz: Hessischer Rundfunk. Auszug in: Die Kiepe. 13. Jg. 1965. Nr. 1.

- 26 Romain, L.: Ms Südwestfunk. Baden-Baden. 28.2.1966.
- 27 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: Raupenbahn. "Dreckige Stilleben". S. 166 dieser Arbeit.
- 28 Steffens, Günter: An einem Tag wie andere Tage. s.o. S.60.
- 29 Lattmann, Dieter: Ms Bayrischer Rundfunk. München. 25.10.1965.

Verzeichnis der benutzten Literatur

Primärliteratur

Texte von DIETER WELLERSHOFF

- Vormittagshitze. Ein Romankapitel. In: Akzente 11. 1964. S. 450 ff.
 Ein schöner Tag. Roman. Köln 1966. Reinbek 1969 (rororo Taschenbuch Ausgabe 1169).
 Die Schattengrenze. Roman. Köln 1969. Reinbek 1971. (rororo Taschenbuch 1376).
 Einladung an alle. Roman. Köln 1972. Frankfurt 1974 (Fischer Taschenbuch 1502)
 Doppelt belichtetes Seestück und andere Texte. Erz., Ged., Hsp. und Multi-Media-Szenarium. Köln 1974. Frankfurt 1977. (Fischer Taschenbuch 1892).
 Die Schönheit des Schimpansen. Roman. Köln 1977.
 Glücksucher. 4 Drehbücher und begleitende Texte. Köln 1979.
 Die Sirene. Novelle. Köln 1980.

Anthologien

- (Hrsg.): Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema. Köln 1962.
 (Hrsg.): Wochenende. Sechs Autoren variieren ein Thema. Köln 1967.

Abhandlungen. Rezensionen. Aufsätze. Reden.

- Neuer Realismus. In: Die Kiepe. Literarische Hauszeitschrift des Verlages Kiepenheuer & Witsch. Nr.1. Köln. 13.Jg. 1965.
 Mal was hinkriegen...Dieter Wellershoff über den "Gruppe 61"-Almanach "Aus der Welt der Arbeit". In: Der Spiegel. Nr. 53. 1966. S. 94 f.
 Für einen neuen Realismus. In: Civis. H.10.1966. S. 29 f.
 Von Kant bis Best. In: Der Monat. 19.Jg. XII. 1967. H.231. S. 93 ff.
 Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur. Köln 1969. München 1971 (dtv Sonderreihe 100).
 Literatur und Lustprinzip. Essays. Köln 1973. (pocket 47)
 Residuum der Freiheit oder befreites Gebiet. In: Kiepenheuer & Witsch, 1949-1974. Köln 1974. S. 65-89.
 Die Auflösung des Kunstbegriffs. Essays. Frankfurt 1976. (ed. skp. 848).
 Gesellschaft als Scheingespräch. Bemerkungen zu Nathalie Sarraute. In: Sie schreiben zwischen Goch und Bonn. Hrsg. H.E.Käufer, R.Schroer. Wuppertal 1975.
 Literatur ist Widerstand mit vielleicht veralteten Mitteln. In: Tintenfisch 8. 1975.
 Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann. In: Akzente. Nr. 3. 1976. S.277-286.
 Der Roman als Krise. In: Merkur. H.2. Februar 1979. 33. Jg.
 Deutschland - ein Schwebezustand. In: Merkur. H. 5. 1979. 33. Jg. S.431-447.

Diskussionen. Interviews.

Der moderne Roman. In: Bericht 600. Symposium Wien 1965. Forumsdiskussion. S. 123 ff.

Welle der Wirklichkeit. In: Der Ruhrstudent. 9. Juni 1967. o.S.

Bilder mit einem dunklen Einschlag. Gespräch mit Dieter Wellershoff.

In: Linder, Christian: Schreiben und Leben. Gespräche. Köln 1974. (pocket 40). S. 123-139.

Selbsterfahrung und Solidarität. Gespräch zwischen Joachim Fuhrmann und Dieter Wellershoff. In: Akzente 3. 1975.

Literatur als Erfahrung. Ein Gespräch zwischen Jos Hoogeveen und Dieter Wellershoff. In: Neue Rundschau. H.3. 1978. S. 359-369.

Die Wahrheit der Literatur. Sieben Gespräche. München 1980.

Texte von ROLF DIETER BRINKMANN

In der Grube. Erz. In: Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema. Hrsg. Dieter Wellershoff. Köln 1962.

Die Bootsfahrt. Erz. In: Neunzehn Deutsche Erzählungen. München 1963.

Die Umarmung. Erz. Köln 1965.

Raupenbahn. Erz. Köln 1966.

Nichts weiter. Erz. In: Merkur 20. 1966. S. 550-55.

Das alles. Erz. In: jahresring. 1966/67. Stuttgart 1966. S. 72 f.

Was fraglich ist wofür. Ged. Köln 1967.

Keiner weiß mehr. Roman. Köln 1968. Reinbek 1970. (rororo 1254).

Die Piloten. Ged. Köln 1968.

Vanille. Ged. In: März-Texte I. Darmstadt 1969.

Gras. Ged. Köln 1970.

Auf der Schwelle. Erz. In: Akzente 19. Jg. 1972.

Westwärts 1 & 2. Ged. Reinbek 1975.

Rom, Blicke. Reinbek 1979. (dnb 94).

Anthologien

(Hrsg.) mit R.R. Rygulla: ACID. Neue amerikanische Szene. Darmstadt o.J. [1969]

(Hrsg.) Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Köln 1969.

(Hrsg.) Frank O'Hara. Lunch Poems und andere Gedichte. Köln 1969.

Abhandlungen, Rezensionen, Aufsätze, Reden.

Angriff aufs Monopol. In: Christ und Welt. XXI Jg. 15.11.68. Nr. 46. S. 14.

Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille. In: März-Texte I. Darmstadt 1969.

Der Film in Worten. In: ACID. o.J. [1969] S. 381-99.

Über Lyrik und Sexualität. In: Streit Zeitschrift. H.7/1.1969. S.65-70.

Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten. In: Literatur-Magazin 5. Reinbek 1976. S. 228-249.

Texte von NICOLAS BORN

Der zweite Tag. Roman. Köln 1965.

Dunkelheit mit Lichtern. Erz. In: Drucksachen. Hrsg. U. Herms. Hamburg 1965. S. 34-50.

Ein privates Unglück. Erz. In: Diagonale. 1966. S. 14-22.

Der Krankenbesuch. In: Jahresring 1965/66. Stuttgart 1966. S. 90-95.

Schlussmachen. Erz. In: PR, die Zeitschrift für eine neue Literatur, Oktober 66. Marktlage. Ged. Köln 1967.

Wo mir der Kopf steht. Ged. Köln 1970.

Das Auge des Entdeckers. Ged. Reinbek 1972.

Die erdabgewandte Seite der Geschichte. Roman. Reinbek 1976.

Radikale Ernte. Erz. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. A. Kolleritsch, G. Waldorf. Graz. 51/76.

Gedichte 1967-1978. Reinbek 1978.

Die Fälschung. Roman. Reinbek 1979.

Anthologien

(Hrsg.) Literaturmagazin. Reinbek. Nr. 3, 1975. Nr. 6/1976. Nr. 7/1977. Nr. 8 + 9, 1977/78.

Abhandlungen, Rezensionen, Aufsätze, Reden.

Industrie und Autor. Das Ruhrgebiet ist noch immer für die Literatur ein unentdecktes Land. In: Berliner Morgenpost. 17/18.6.1965.

In: Grenzverschiebung. Hrsg. Renate Matthaei. Köln 1970. S. 84.

Brief an Schüler. In: Butzbacher Autorenbefragung. Hrsg. H.-J. Müller. München 1973. S. 29.

Täterskizzen. In: Literaturmagazin 1. 1973. S. 199-207.

Stilleben einer Horrorwelt. In: Tintenfisch 9. Hrs. M. Krüger. Berlin 1976. S. 112 f.

Texte von GÜNTER STEFFENS

Der Platz. Roman. Köln 1965.

Die Annäherung an das Glück. Roman. Köln 1976.

Abhandlung

An einem Tag wie andere Tage. In: Merkur. XIX. Jg. 1965. Heft 202-13. S. 60-66.

Texte von ANDEREN AUTOREN

- Butor, Michel: L'emploi du temps. Roman. Paris 1957. Dt.: Der Zeitplan. (Übers.von H.Scheffel). München 1960.
- Butor, Michel: La modification. Roman. Paris 1957. Dt.: Paris-Rom oder die Modifikation. (Übers. von H.Scheffel). München 1958.
- Creeley, Robert: Die Insel. Erz. In: Akzente. 11.Jg.1964.S.394 f.
- Gide, André: Les Faux Monnayeurs. Paris 1925. Dt.: Die Falschmünzer. (Übers. von F.Hardekopf). Stuttgart 1964.
- Herburger, Günter: Eine gleichmäßige Landschaft. Erz. Köln 1964.
- Herburger, Günter: Die Messe. Roman. Neuwied 1969.
- Holz, Arno, Schlaf, Johannes: Papa Hamlet. Stuttgart 1979. (Reclams UB 8853).
- Pörtner, Paul: Gestern. Roman. Köln 1965.
- Robbe-Grillet, Alain: L'année dernière à Marienbad. Ciné-Roman. Paris 1961.
- Robbe-Grillet, Alain: Dans le labyrinthe. Paris 1959. (édition 10/18). Dt.: Die Niederlage von Reichenfels. (Übers.von E.Tophoven). München 1960.
- Robbe-Grillet, Alain: Les Gommes. Paris 1953. Dt.: Ein Tag zuviel. (Übers. von G.von Uslar). Hamburg 1954.
- Robbe-Grillet, Alain: La Jalousie. Paris 1957. Dt.: Die Jalousie oder die Eifersucht. (Übers. von E.Tophoven). München 1959.
- Robbe-Grillet, Alain: Instantanés. Paris 1962. Dt.: Momentaufnahmen. (Übers. von E.Tophoven). München 1963.
- Robbe-Grillet, Alain: Projet pour une révolution à New York. Paris 1970. Dt.: Projekt für eine Revolution in New York. (Übers.von P.u.H.Soellner). München 1971.
- Robbe-Grillet, Alain: Le Voyeur. Paris 1955. Dt.: Der Augenzeuge. (Übers. von E.Tophoven). München 1957.
- Sarraute, Nathalie: Les Fruits d'or. Paris 1963. Dt.: Die goldenen Früchte. (Übers. von E.Tophoven). Köln 1964.
- Sarraute, Nathalie: Le planétarium. Paris 1959. (folio). Dt.: Das Planetarium. (Übers. von E.Tophoven). Köln 1960.
- Sarraute, Nathalie: Tropismes. Paris 1957. Dt.: Tropismen. (Übers.von M.Hölzer). Pfullingen 1959.
- Sartre, Jean Paul: La nausée. Paris 1938. Dt.: Der Ekel. (Übers.von H.Wallfisch). Stuttgart 1949. Reinbek 1968 (rororo Taschenbuch 581).
- Seuren, Günter: Das Gatter. Roman. Köln 1964.
- Seuren, Günter: Ich bringe Dreck ins Haus. Prosa. In: Ein Tag in der Stadt. Hrsg. Dieter Wellershoff. Köln 1962.
- Seuren, Günter: Lebeck. Roman. Köln 1966.
- Simon, Claude: L'herbe. Paris 1958. Dt.: Das Gras. (Übers. von E.u.E.Tophoven). Neuwied 1970.
- Simon, Claude: Le Palace. Paris 1962. (édition 10/18). Dt.: Der Palast. (Übers.von E.Tophoven). München 1966.
- Simon, Claude: Le Vent. Paris 1957. Dt.: Der Wind. (Übers.von E.Rechel-Mertens). München 1959.
- Simon, Claude: Orion aveugle. Genf 1970.
- Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt 1960.

Sekundärliteratur

Abhandlungen und Aufsätze

- Anonymus: So im Gange. (Über R.D. Brinkmann) In: Der Spiegel Nr. 25/68. S.126.
- Anonymus: Makrokosmos und Mikrokosmos. In: Saarbrückener Landeszeitung. 3.5.71.
- Allsop, Kenneth: The Angry Decade. London 1969.
- Barthes, Roland: Critique et Vérité. Essai. Collection "Tel Quel". Paris 1966.
- Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5/66. S.190-6.
- Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hrsg. R.Brinkmann. Darmstadt 69
- Bernal, Olga: Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris 1964.
- Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962.
- Bierwisch, Manfred: Strukturalismus. Geschichte, Probleme, Methoden. In: Kursbuch 5/1966. S. 77-152.
- Blumenberg, H.C.: Lange Fahrt zum Mord. In: Die Zeit. Magazin. Nr.11/1978. S. 16 f.
- Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen. Köln 1966.
- Bohrer, Karl Heinz: Literarisches Fingerhakeln. Eine Diskussion mit Robbe-Grillet über seine Prosa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21.12.66.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Grenzen der Phantasie. Forumgespräch über den Roman in Düsseldorf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.2.1967.
- Burns, Robert: Ein schöner Tag - Neuer Realismus oder psychologisierter Naturalismus? In: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Hrsg. R.Hinton Thomas. Köln 1975. (pocket 62). S. 15-40.
- Butor, Michel: Répertoire I. Paris 1960.
- Butor, Michel: Répertoire II. Paris 1964.
- Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. Stuttgart 1971 (1958).
- Conrad, Klaus: Gestaltanalyse und Daseinsanalytik. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E.Straus, J.Zutt. Frankfurt 1963.
- Durzak, Manfred (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971.
- Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt 1976.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15/1968. S. 187-197.
- Film als Film. 1910 bis heute. Hrsg. B.Hein, W.Herzogenrath. Stuttgart o.J. [1979].
- Foucault, Michel: Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt 1968.
- von Gebattel, V.E.: Die Störungen des Werdens und des Zeiterlebens. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E.Straus, J.Zutt. Frankfurt 1963.
- von Gebattel, V.E.: Zur Frage der Depersonalisation. In: Depersonalisation. Hrsg. J.E.Meyer. Darmstadt 1968.

SekundärliteraturAbhandlungen und Aufsätze

- Anonymus: So im Gange. (Über R.D. Brinkmann) In: Der Spiegel Nr. 25/68. S.126.
- Anonymus: Makrokosmos und Mikrokosmos. In: Saarbrückener Landeszeitung. 3.5.71.
- Allsop, Kenneth: The Angry Decade. London 1969.
- Barthes, Roland: Critique et Vérité. Essai. Collection "Tel Quel". Paris 1966.
- Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5/66. S.190-6.
- Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hrsg. R.Brinkmann. Darmstadt 69
- Bernal, Olga: Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris 1964.
- Bieneke, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962.
- Bierwisch, Manfred: Strukturalismus. Geschichte, Probleme, Methoden. In: Kursbuch 5/1966. S. 77-152.
- Blumenberg, H.C.: Lange Fahrt zum Mord. In: Die Zeit. Magazin. Nr.11/1978. S. 16 f.
- Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen. Köln 1966.
- Bohrer, Karl Heinz: Literarisches Fingerhakeln. Eine Diskussion mit Robbe-Grillet über seine Prosa. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21.12.66.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Grenzen der Phantasie. Forumgespräch über den Roman in Düsseldorf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.2.1967.
- Burns, Robert: Ein schöner Tag - Neuer Realismus oder psychologisierter Naturalismus? In: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Hrsg. R.Hinton Thomas. Köln 1975. (pocket 62). S. 15-40.
- Butor, Michel: Répertoire I. Paris 1960.
- Butor, Michel: Répertoire II. Paris 1964.
- Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. Stuttgart 1971 (1958).
- Conrad, Klaus: Gestaltanalyse und Daseinsanalytik. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E.Straus, J.Zutt. Frankfurt 1963.
- Durzak, Manfred (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971.
- Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt 1976.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15/1968. S. 187-197.
- Film als Film. 1910 bis heute. Hrsg. B.Hein, W.Herzogenrath. Stuttgart o.J. [1979].
- Foucault, Michel: Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt 1968.
- von Gebattel, V.E.: Die Störungen des Werdens und des Zeiterlebens. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E.Straus, J.Zutt. Frankfurt 1963.
- von Gebattel, V.E.: Zur Frage der Depersonalisation. In: Depersonalisation. Hrsg. J.E.Meyer. Darmstadt 1968.

- Gnüg, H., Zenke, T.: Das Eindeutige und das Mehrdeutige. Materialien zur Literaturtheorie. In: Sprache im Technischen Zeitalter. H.45-8. 1973.
- Gruppe 47, Die. Ein Handbuch hrsg. von R. Lettau. Neuwied 1967.
- Grzimek, Martin: Nicolas Born. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. edition text + kritik. Hrsg. H.L.Arnold. München 1.10.78.
- Hartung, Harald: Pop als 'postmoderne' Literatur. Die deutsche Szene: Brinkmann und andere. In: Neue Rundschau. 82. 1971. S. 723-742.
- Heimann, Bodo: Experimentelle Prosa. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Hrsg. M. Durzak. Stuttgart 1971. S. 230-256.
- Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Olten 1966.
- Heißenbüttel, Helmut - Vormweg, Heinrich: Briefwechsel über Literatur. Neuwied 1969.
- Höllerer, Walter: Veränderung. In: Akzente. 11. Jg. 1964. S. 386-398.
- Kosik, Karel: Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. Frankfurt 1967.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt 1975.
- Laing, Ronald David: The Divided Self. Harmondsworth 1965. Dt.: Das geteilte Selbst. (Übers. von C.Tansella-Zimmermann). Reinbek 1976. (rororo Sachbuch 6978).
- Laing, Ronald David: Interpersonal perception. London 1977. Dt.: Interpersonelle Wahrnehmung. (Übers. von H.-D.Teichmann). Frankfurt 1971.
- Laing, Ronald David: Phenomenology of perception. Dt.: Phänomenologie der Erfahrung. (Übers. von K.Figge u.W.Stein). Frankfurt 1971.
- Laing, Ronald David: Sanity, madness and the family. London 1972.
- Laing, Ronald David: Self and Others. London 1969. Dt.: Das Selbst und die Anderen. (Übers. von H.Hans). Köln 1976 (pocket 68). Reinbek 1977 (rororo Sachbuch 7105).
- Laing, Ronald David: Undurchschaubarkeit und Evidenz in modernen Sozialsystemen. In: Kursbuch 16/1969. S. 93-110.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phénoménologie de la perception Paris 1945. Dt.: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. (Übers. von R.Boehm)
- Michel, Karl Marcus: Ein Kranz für die Literatur. In: Kursbuch. November 1968. S. 169-186.
- Minkowski, Eugene: Die gelebte Zeit. Bd. 2. Salzburg 1972.
- Phelan, Tony: Die Schattengrenze - "strukturelle Logik" und Utopie. In: Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Interpretationen und Analysen. Hrsg. R. Hinton Thomas. Köln 1975. (pocket 62). S. 41-65.
- Plädoyer für eine neue Literatur. Mit Beiträgen von Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet. Hrsg. Kurt Neff. München 1969.
- Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre. Hrsg. H.L.Arnold, T.Buck. Edition text + kritik. München 1974.
- Powroslo, Wolfgang: Erkenntnis durch Literatur. Köln 1976 (pocket 69).
- Reich-Ranicki, Marcel: Literarisches Leben in Deutschland. München 1965.
- Reich-Ranicki, Marcel: Literatur der kleinen Schritte. München 1967.

- Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967.
- Ricoeur, Paul: Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I. München 1973.
- Riewoldt, O.F.: Rolf Dieter Brinkmann. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. H.L.Arnold. edition text + kritik. München 1.7.1978. S. 1-6. Loseblatt-Sammlung.
- Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman. Paris 1963. Dt.: Argumente für einen neuen Roman. (Übers. von M.-S.Morel, H.Scheffel, u.a.). München 1965.
- Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon. Paris 1956. Dt.: Zeitalter des Argwohns. (Übers. von K.Stromberg). Köln 1963.
- Sartre, Jean Paul: L'existentialisme est un humanisme. Paris 1946. Dt.: Ist der Existentialismus ein Humanismus. Zürich 1947.
- Schneider, Kurt: Notiz über Ichstörungen und Entfremdungen. In: Depersonalisation. Hrsg. J.E.Meyer. Darmstadt 1968.
- Straus, Erwin: Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung für das Verständnis der Halluzinationen. In: Die Wahnwelten. Hrsg. E.Straus, J.Zutt. Frankfurt 1963.
- Thomas, R. Hinton, van der Will, Wilfried: : The German novel and the affluent society. Manchester U.P. 1968. Dt.: Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft. (Übers. v. H.Werner). Stuttgart 1968.
- Thomas, R.Hinton, Bullivant, Keith: Literature in upheaval. Manchester U.P. 1974. Dt.: Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre. (Übers.von I.Neske). München 1974.
- Vollmuth, Eike H.: Dieter Wellershoffs Romanproduktion und anthropologische Literaturtheorie. München 1979.
- Vormweg, Heinrich: Der neue Realismus. Über die jüngsten Versuche, eine literarische Schule zu formieren. In: Ms Deutschlandfunk. Köln. 30.12.65.
- Vormweg, Heinrich: Eine andere Lesart. Über neue Literatur. Neuwied 1972.
- Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. Neuwied 1968.
- Walser, Martin: Wie und wovon handelt Literatur? Aufsätze und Reden. Frankfurt 1973.
- Was will Literatur? Aufsätze, Manifeste und Stellungnahmen ..zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur. Hrsg. Josef Billen u. H.H. Koch. Paderborn 1975. (Bd 2: Von 1918-1973).
- Zeltner-Neukomm, Gerda: Die eigenmächtige Sprache. Freiburg 1965.
- Zeltner-Neukomm, Gerda: Das Ich und die Dinge. Köln 1968.
- Zeltner-Neukomm, Gerda: Im Augenblick der Gegenwart. Frankfurt 1973.
- Zeltner, Gerda: Beim Wort genommen. Stilanalytische Beiträge zur Romanistik. Hrsg. Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz. Mainz 1973.

Rezensionen

- Anonymus: Rolf Dieter Brinkmann "Raupenbahn". In: Die Tat. Nr. 261. 5.11.1966.
- Anonymus: Vivisektion des Innenlebens. Dieter Wellershoff "Ein schöner Tag". In: Süddeutsche Zeitung. 22.9.1966.
- Baier, Lothar: Rolf Dieter Brinkmann "Die Umarmung". In: Die Bücherkommentare. XIV. 15.6.1965.
- Baier, Lothar: Analytische Imagination oder Werkkreis-Realismus. Dieter Wellershoffs "Literatur und Lustprinzip" und Martin Walsers "Wie und wovon handelt Literatur". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.10.1973.
- Barthes, Roland: Littérature littéraire. Le Voyeur - Alain Robbe-Grillet. In: Critique 100/1. 1955. S. 820-826.
- Beckmann, Heinz: Kleiner Gauner mit Pelzfutter. Dieter Wellershoff: Viel Rauch um einen Minimalfall. In: Rheinischer Merkur. Nr. 12. 21.3.69.
- Bender, Hans: Nicolas Born "Der zweite Tag". Deutschlandfunk. 25.7.65.
- Blöcker, Günter: Aus Sorge um die Literatur. Dieter Wellershoffs gesammelte Versuche zu einer Metakritik. ("Literatur und Veränderung"). In: Süddeutsche Zeitung. 13./14.12.1969.
- Blöcker, Günter: Erkundung unserer Alltäglichkeit. Dieter Wellershoffs erster Roman "Ein schöner Tag". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1.10.66.
- Blöcker, Günter: Eingeschlossen im Bewußtsein des Helden. ("Die Schattengrenze"). In: Süddeutsche Zeitung. 22.3.1969.
- Blöcker, Günter: Lauerprosa. Rolf Dieter Brinkmanns "Die Umarmung". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 7.12.65.
- Blöcker, Günter: Realismus der wachen Ohnmacht. Rolf Dieter Brinkmann "Raupenbahn". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.7.66.
- Daiber, Hans: Womöglich, vielleicht, wahrscheinlich. Günter Steffens "Der Platz". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.10.1965.
- Fuchs, Gerd: Ehe zu zweit. Über Rolf Dieter Brinkmanns "Keiner weiß mehr". In: Der Spiegel. Nr. 25/ 7.6.68. S. 127.
- Gregor Dellin, Martin: Landschaft mit Figuren. Rolf Dieter Brinkmann "Raupenbahn". In: Die Zeit. 15.7.1966. S. 23.
- Heißenbüttel, Helmut: Literatur nicht, als sei sie eine Sache für sich. Dieter Wellershoff "Literatur und Veränderung". In: Monat. H.253. Oktober 69. S. 99-104.
- Jansen, Horst: Horror der Dinge. Dieter Wellershoff "Die Schattengrenze". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 25.3.1969.
- Jappe, Georg: Wie der einzig Einheimische. Nicolas Born "Der zweite Tag". In: Die Zeit. Nr. 15. 7.4.1978.
- Jokostra, Peter: Sterilität als Romansujet. Günter Steffens "Der Platz". In: Rheinische Post. 25.9.1965.
- Karasek, Hellmuth: Nicolas Born "Der zweite Tag". In: Hessischer Rundfunk. Frankfurt. 14.4.1965.
- Kesting, Marianne: Verteidigung der Subjektivität. Dieter Wellershoffs neuer Essayband. ("Literatur und Veränderung"). In: Die Zeit. Nr. 41. 10.10.1969.

- Kramberg, K.H.: Prosa eines Voyagers. In: Süddeutsche Zeitung. 28.7.1965.
- Lattmann, Dieter: Günter Steffens "Der Platz". In: Süddeutsche Zeitung. München. 25.10.1965.
- Lattmann, Dieter: Rolf Dieter Brinkmann "Der Platz". In: Süddeutsche Rundfunk. Stuttgart. 18.6.65.
- Lattmann, Dieter: Rolf Dieter Brinkmann "Der Platz". In: Süddeutsche Rundfunk. Stuttgart. 26.7.66.
- Maier, Wolfgang: Nicolas Born "Der zweite Tag". In: Süddeutsche Zeitung. 11.2.1966. S. 14.
- Meidinger-Geise, Ingo: Emantip. In: Die Tat. 11.2.1966. S. 14.
- Nolte, Jost: Dieter Wellershoff. Nr. 77/1966. S. 672-5.
- Nolte, Jost: Wie interessant ist der neue Roman? In: Die Welt der Literatur. 19.10.1965.
- Piontek, Heinz: Pop-Art der Literatur. In: Rheinischer Merkur. 15.10.1965.
- Reich-Ranicki, Marcel: Feierliche. zweiter Roman. In: Die Zeit. Nr. 19. 1965.
- Reich-Ranicki, Marcel: Übungsstücke. In: Die Zeit. Nr. 19. 1965.
- Robbe-Grillet, Alain: Le réalisme. In: Critique. 1965.
- Romain, L.: Günter Steffens "Der Platz". In: Süddeutsche Zeitung. 25.10.1965.
- Rutschky, Michael Christian: Der Platz. In: Süddeutsche Zeitung. 25.10.1965.
- Schonauer, Franz: Günter Steffens "Der Platz". In: Süddeutsche Zeitung. 25.10.1965.
- Vormweg, Heinrich: Die Fortbewegung. In: Die Zeit. Nr. 19. 1965.
- Vormweg, Heinrich: Im Wellengang. In: Die Welt der Literatur. 19.10.1965.
- Vormweg, Heinrich: Ein sozialistischer Tag. In: Merkur. 1966.
- Wirsing, Sibylle: Wem wird denn der Platz? In: Süddeutsche Zeitung. 25.10.1965.
- Zehm, Günter: Ein deutscher 'Neuer Roman'. In: Die Zeit. 1965.
- Zeltner, Gerda: Ein schöner Tag. In: Neue Zürcher Zeitung. 19.11.1965.
- Zeltner, Gerda: Ein umgekehrter Tag. In: Merkur. 23. 1965.
- Zeltner-Neukomm, Gerda: Von der "Die Schattengrenze". In: Neue